#20-21 / 2016 Anul VI
CONCEPTUALISM
Revista – ARTA

REVISTA
ARTA
#20-21 2016
Anul VI
arte vizuale | fondată în 1954
Uniunea Artiștilor Plastici din România

CONCEPTUALISMUL ÎN ESTUL ȘI CENTRUL EUROPEI

CONCEPTUALISM IN EASTERN AND CENTRAL EUROPE

André Cadere, Paris, 1977
Archives Ghislain Mollet-Viville, Galerie Hervé Bize

Uniunea Artiștilor Plastici din România

ARTA 20-21/2016, anul VI
Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) /
Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Fondată în 1954

Director / Director: PETRU LUCACI, președinte UAP
Redactor-șef / Editor-in-chief: MAGDA CÂRNECI
Secretar general de redacție / Editor: IGOR MOCANU
Editor online / Online Editor: CRISTINA BOGDAN
Concept grafic & Design / Graphic concept & Design:
CORINA GABRIELA DUMA
Procesare imagini / Image processing: MARINA OPREA
DTP & Producție / DTP & Production: CORINA GABRIELA DUMA
Corectură / Proofreading: RUXANDRA MIHĂILĂ
Serv. Administrativ-financiar / Administrative-financial Dept.:
RODICA DOGARU, MARIA IOAN

COLEGIUL CONSULTATIV/ ADVISORY BOARD
Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Düsseldorf), Horea Avram (Cluj), Coriolan Babeți (New York), Ami Barak (Paris), Călin Dan (București), Liviana Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (București), Adrian Guță (București), Aurelia Mocanu (București), Cristian Nae (Iași), Ileana Pintilie (Timișoara), Maria Rus Bojan (Amsterdam)

COLABORATORI / CONTRIBUTORS
Corina L. Apostol, Marina Albu, Vlad Basalici, Mădălina Brașoveanu, Carmen Casiuc, Andra Chițimuș, Georgiana Cojocaru, Crina Cranta, Cătălin Crețu, Katalin Cseh-Varga, Cătălin Gheorghe, Mica Gherghescu, Daria Ghiu, Roxana Gibescu, Andreea Grecu, Rareș Grozea, Daniel Grūň, Marina Gržinić, Anna Harsanyi, Harta, Klara Kemp-Welch, Élisabeth Kovtiak, Ekaterina Lazareva, Timea Andrea Lelik, Diana Marincu, Ioana Marinescu, Pavlina Morganova, Tania Mouraud, Ada Muntean, Luiza Nader, Cristian Nae, Olivia Nițiș, Maria Orosan-Telea, Nicoleta Papp, Denise Parizek, Neculai Păduraru, Ileana Pintilie, Cristina Popescu Russu, Marilena Preda-Sânc, Voica Pușcașiu, Magda Radu, Tina Reis, George Roșu, Ilina Schileru, Sanja Sekelj, Elodie Stroecken, Miško Šuvaković, Robert Terciu, Alexandra Titu, Victor Tupitsyn, Mihaela Varzari, Raluca Voinea

TRADUCĂTORI / TRANSLATORS
Roxana Dascălu, Roxana Ghiţă, Mălina Ionescu, Diana-Andreea Novăceanu, Marina Oprea, Marcin Wawrzyńczak

CREDITE / CREDITS
1956 Institute, 418 Gallery, ADAGP, Olga Alexeyenko, László Almásy, Corina L. Apostol, Archive Květoslava Fulierová, Vlad Basalici, Bosch Research and Conservation Project, Mădălina Braşoveanu, Cătălin Burcea, Andra Chiţimuş, Ciprian Ciuclea, Colecţia MNAC, Crina Cranta, Cătălin Creţu, DACS, Darie Dup, Corina Gabriela Duma, Eastwards Prospectus, Robert G. Erdmann, Hermann Feldhaus, FRAC Lorraine, Květoslava Fulierová, Galeria Calina, Galleria Minini, Garage Museum of Contemporary Art, Roxana Gibescu, Cătălin Gheorghe, Gianfranco Gorgoni, Marina Gržinić, Anna Harsanyi, David Heald, IRWIN, Kennedy Archive, Aurora Király, Iosif Király, Georgii Kizevalter, Rik Klein Gotink, Eustachy Kossakowski, Jiří Kovanda, KwieKulik Archive, Ekaterina Lazareva, Timea Andrea Lelik, Linea Collection, Lynda Morris Archive, Igor Makarevich, Julian Mereuta, Wanda Mihuleac, Karel Miler, MNAC, MOA Vancouver, Modern Art Oxford, Tania Mouraud, Museum of Contemporary Art in Zagreb, Mute Insurgent, Cristian Nae, Olos Estate, Gabriela Pană, Neculai Păduraru, Dan Perjovschi, Viktor Pivovarov, Plan B Cluj / Berlin, Marius Popuţ, Marilena Preda-Sânc, Voica Puşcaşiu, Radio Free Europe, Magda Radu, Regina Gallery, Ugron Reka, Revista ARTA, Decebal Scriba, Milan Sirkovský, Larisa Sitar, Aina Smid, SOGA Collection, Solomon R. Guggenheim Foundation, Stella Art Foundation, Mladen Stilinović, Tibor Szentpétery, Robert Terciu, The Estate of Paul Neagu, Endre Tót, Victor Tupitsyn, Marcin Wawrzyńczak

Coperta IV: Julien Mereuta, *Celan im Traum,* 2003 *(©JM)*

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor /
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.
Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiștilor Plastici din România.

CORESPONDENȚĂ / MAILING ADDRESS: Revista ARTA
str. Biserica Amzei nr. 7-9, sector 1, București
redactie@revistaarta.ro | www.revistaarta.ro

DISTRIBUȚIE / DISTRIBUTION:
Uniunea Artiștilor Plastici din România
str. Băiculești 29, sector 1, București
www.uap.ro

Revista poate fi achiziționată din librăriile Cărturești și Humanitas din București și din țară, Librarium, Anthony Frost, Hecate, P U N C H, Open Art din București, de la chioșcurile Relay și Inmedio din București și din țară, precum și de la sediul redacției, al Bibliotecii UAP și al casieriei UAP. Abonamentele anuale în țară pot fi achiziționate prin intermediul Manpres.

ISSN: 0004-3354

Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii / Magazine financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture

Editorial

Text MAGDA CÂRNECI

CONCEPTUALISMUL ÎN EUROPA DE EST

Iată un dosar așteptat de multă vreme: conceptualismul în arealul artistic românesc și est-european. Acest curent, apărut în anii 1960, în contextul reevaluării modernismului istoric propuse de neoavangardele postbelice, devenit un fel de paradigmă estetică din ce în ce mai laxă în ultimele decenii, merita de multă vreme o analiză critică aplicată. Pus sub semnul unui purism estetic născut din provocarea duchampiană dar și din módele intelectuale ale epocii nașterii sale, conceptualismul reduce actul și obiectul artistic la esența lor ideatică, logică, rațională, „eliberată" de tradiționalele elemente definitorii de până atunci (senzorialitate, expresivitate, rezonanță afectivă, simbolism cultural etc.). Dar, în contact cu realitatea istorică și prezentă a fiecărei zone culturale, conceptualismul ajunge progresiv să se amestece, metiseze, mixeze, cu numeroase influențe locale, care-i colorează diferit conținutul. Capacitatea conceptualismului de a deconstrui radical mecanisme ideologice, lingvistice sau vizuale a făcut din el o unealtă favorită a unora dintre artiștii est-europeni cei mai interesanți, în rezistența lor contra sistemului politic. Este meritul dosarului coordonat de criticul de artă și teoreticianul Cristian Nae, de a demonstra prin câteva texte consistente, semnate de nume cunoscute ale exegezei de artă din spațiul est-european și românesc, cum a evoluat în această zonă conceptualismul către o formulă hibridă și poate impură, dar mai suculentă și mai încărcată semantic, transformând dezavantajul marginalizării geo-politice și al eventualului provincialism cultural, într-un avantaj înrădăcinat într-o bogăție culturală, chiar spirituală, excepțională.

Conceptualism in Eastern Europe

This issue is dedicated to a theme that has been expected for a long time now: Conceptualism in the Romanian and East-European visual arts. This trend which appeared in the West in the context of the reevaluation of classic modernism during the post-war Neo-Avant-Gardes of the 1960s has become a sort of compulsory aesthetic paradigm in the last decades. More and more inclusive and diluted, Conceptualism deserves an applied and exigent analysis nowadays. Set under the sign of an intransigent purism coming from Duchamp's provocation from the beginning of the last century, but also influenced by the intellectual debates of the 1960s, Conceptualism has reduced the artwork and the artistic action to their rational, logic, idea-centered essence – an essence „freed" of the traditional elements of „sensoriality", expressivity, affective resonance, cultural symbolism etc. Nevertheless, in contact with the historical texture of each cultural space, Conceptualism has arrived progressively to mix with numerous local influences which have given very different, even contradictory, colors to its content. The capacity of Conceptualism to radically deconstruct ideological, linguistic, or visual mechanisms has transformed it into a favorite instrument of the most interesting East-European visual artists in their resistance against the political system. The file of this issue of ARTA – coordinated by art critic and theoretician Cristian Nae – intents to demonstrate with the help of several brilliant texts signed by well-known Romanian and East-European commentators, how Conceptualism has evolved in this cultural area towards a more hybrid and impure formula – but a formula which is succulent and very charged semantically (and politically). This is a way of transforming the disadvantage of a marginalized geo-strategic position and cultural provincialism into an advantage rooted in an incredible, even exceptional, cultural and spiritual richness.

sumar / contents

■ ENGLISH VERSION □ ENGLISH SUMMARIES

1 Magda Cârneci
Editorial ■

3 DOSAR:
Conceptualismul în Estul și Centrul Europei / Conceptualism in Eastern and Central Europe

4 Cristian Nae
Note despre subvertirea, revizuirea și solidificarea concomitentă a unui canon al artei alternative ■

9 Alexandra Titu
Conceptualismul hibrid în arta românească ■

16 Cătălin Gheorghe
Conceptualismul neomaterialist ■

20 Luiza Nader
PDDIU: o arhivă orizontală ■

25 Pavlina Morganova
Nu ar exista Kovanda fără Miler ■

28 Katalin Cseh-Varga
Despre arta conceptuală și performativitate: „Unguarded Money on The Street" a lui Miklós Erdély ■

31 Diana Marincu
Mihai Olos: „Construiam orașul universal încă de pe vremea când nu văzusem niciun oraș" ■

36 Mădălina Brașoveanu
Miklós Onucsan. Câteva repere ale procesualității în practica artistică timpurie ■

40 Cristian Nae
Practici dialogice. Mail art ca strategie de relaţionare în anii optzeci, la Timişoara ■

46 Sanja Sekelj
„Artiste anonyme". Practica artistică a lui Goran Trbuljak la finele anilor '60 şi începutul anilor '70 ■

49 Daniel Grúň
Viaţa ca semnal. Sfidările comunicaţionale ale arhivei lui Július Koller ■

54 Magda Radu
Critica instituţională: Daniel Buren şi Cădere ■

58 Mihaela Varzari
Meşteşugul şi conceptualismul

60 Roxana Gibescu
Andrei Cădere: Gânduri despre André Cadere ■

63 Corina L. Apostol
Autoarhivarea și redefinirea rolului gândirii vizuale în arta Liei Perjovschi ■

72 Miško Šuvaković
Mladen Stilinović: Semnele performativului ■

77 Ekaterina Lazareva
Conceptualismul moscovit – o alternativă la avangardă și arta oficială ■

84 Victor Tupitsyn
Conceptualismul comunal moscovit ■

88 Marina Gržinić
Statul NSK în timp ■

91 Mica Gherghescu
Wanda Mihuleac – reconstrucţie de peisaj ■

94 Cristian Nae
Un câmp al posibilităților – Decebal Scriba și semiotica aparenței ■

100 Olivia Niţiş
Julian Mereuţă ■

104 Ileana Pintilie
Paul Neagu şi Grupul de Artă Generativă. Concepte „amalgamate" ■

109 Cristian Nae
Șerban Epure și estetica sistemică a Benzilor S. ■

114 Klara Kemp-Welch
Artistul interconectat/ Artistul funcționar: "Zero"-urile și "Bucuriile" lui Endre Tót ■

DOSARE DE ARTIST / PORTOFOLIOS

122 Olimpiu Bandalac
Întâlnire cu Sfinxul

124 Daria Ghiu
Dan Perjovschi. Istoria de aproape

127 Neculai Păduraru
Spirite umane

132 Vlad Basalici, în dialog cu Raluca Voinea
„Sens" în loc de „concept"

EXPOZIŢII ÎN ROMÂNIA / EXHIBITIONS IN ROMANIA

138 Crina Cranta
Ştefan Bertalan: Timişoara şi avangardele europene

140 Cătălin Creţu
Music Box: Expoziţie de sound art la SIMN 2016

142 Ileana Pintilie
Decebal Scriba. In-Side / Out-Side II

144 Maria Orosan-Telea
Aurora Király. Suprapunerile realităţii personale □

146 Voica Puşcaşiu
Resurrected □

147 Ilina Schileru
Petrică Ştefan. Despre spaţiu

EXPOZIŢII INTERNAŢIONALE / EXHIBITIONS ABROAD

149 Denise Parizek
Manifesto by Julian Rosenfeld ■

152 Anna Harsanyi
Hotelul visurilor. Mutaţii culturale şi fragmentări istorice în filmul Hotel Dallas ■

154 Andra Chiţimuş
Flipper, templul codurilor inversate ■

156 Timea Andrea Lelik
Fischli & Weiss. When Does The Money Get Here ■

158 Hieronymus Bosch. Visions of a Genius ■

INTERVIU / INTERVIEW

160 Tania Mouraud, în dialog cu Elodie Stroecken
„Venirea mea în România este o întoarcere la rădăcini pe calea artei"

IN MEMORIAM

166 Marilena Preda-Sânc
Doina Simionescu (1947-2016)

DEZBATERE / DEBATE

168 Robert Terciu
Contextualizarea mediului artistic din Cluj

INFO ART PUBLISHING

174 Ioana Marinescu
After Brancusi
George Nechita & Michele Bressan vă prezintă □
Brâncuşi – o viaţă veşnică □

176 Magda Cârneci
Bucureşti Arhitectură. Ghid adnotat

178 Public listing

182 **INFO ART**

190 **COLABORATORI / CONTRIBUTORS**

CONCEPTUALISMUL ÎN ESTUL ȘI CENTRUL EUROPEI

CONCEPTUALISM IN EASTERN AND CENTRAL EUROPE

Decebal Scriba, *Actions*, 1973, text dactilografiat. *Courtesy of the artist*

Note despre subvertirea, revizuirea și solidificarea concomitentă a unui canon al artei alternative

Text
CRISTIAN NAE

La ce poate servi astăzi revizitarea artei conceptuale, într-un dosar tematic publicat în România, la mai bine de cincisprezece ani de când problematicile moștenirii și configurației sale globale au fost deja dezbătute pe scară largă? De ce tocmai arta conceptuală – mai precis, conceptualismul? Și de ce (din nou) acest decupaj geografic regional, într-o perioadă istorică în care blocurile politico-economice sunt pe cale să se schimbe încă o dată?

În privința primei întrebări, intenția dosarului de față nu este aceea de a readuce, pur și simplu, în atenția publică și de a repune, astfel, în circulație pe plan internațional artiști și proiecte artistice despre care s-a scris relativ puțin în România, și încă mai puțin în afara ei. De asemenea, el nu își propune doar să reviziteze concomitent nume devenite celebre ale artei conceptuale din Polonia, Croația, Cehia, Ungaria, Slovenia, Slovacia sau din Uniunea Sovietică, așa cum s-ar putea considera la prima vedere, îndeosebi întrucât versiuni ale unora dintre textele cuprinse în dosar au mai fost publicate în diverse reviste academice, cărți de autor, volume colective sau studii monografice.

Desigur că această intenție de resincronizare tardivă nu lipsește, iar faptul că arta conceptuală din Centrul și Estul Europei a fost prea puțin analizată în România, mulți dintre artiștii deveniți deja canonici în Occident fiind puțin cunoscuți publicului de aici, reprezintă una dintre motivațiile incipiente ale acestei propuneri de cartografiere regională a conceptualismului artistic. În cadrul acestei cartografii, prezervarea unui criteriu al apartenenței naționale a artiștilor și proiectelor analizate este justificat de diferențele dintre diversele contexte culturale, economice și sociale care condiționau configurația sistemelor artistice din aceste țări, ceea ce fracturează aparenta omogenitate a acestei regiuni.

Însă rațiunile mai profunde ale revizitării conceptualismului într-o manieră cartografică, ce asumă astfel unele dintre presupozițiile metodologice ale geoistoriei artei, depășesc simpla tentativă de revizionism istoric, motivată de perspectiva națională asupra istoriei artei (încă activă în mod rezidual). Nici nu se intenționează destabilizarea canonului (eurocentric sau occidentalizat al) istoriei artei globale. Mari expoziții retrospective, precum "*Global Conceptualism: Points of Origin 1950s – 1980s*", montată la Queens Museum of Art din New York în anul 1999, au introdus deja în agenda istoriei artei contemporane problema spinoasă a comparativismului geoistoric, reformulând problema sincronicității, propunând revizuirea conceptelor unidirecționale de influență și dispersie și reconceptualizând relația dintre arta neoavangardelor și contextul lor social.

Aceste problematici de ordin teoretic se regăsesc la un nivel metateoretic și în această scurtă tentativă de revizitare critică a locurilor comune, care își asumă, așadar, nu doar o dimensiune recuperatoare, ci și una prospectivă. Deși cea din urmă afirmație poate părea paradoxală, modul în care înțelegem trecutul relevă aspecte semnificative ale cadrelor în care prezentul își generează identitatea de sine, instanțiind petele sale oarbe, omisiunile sale voluntare sau involuntare și discursurile dominante, care însoțesc istoria recentă a artei. Iar în această privință, conceptualismul joacă un rol decisiv, fiind, în opinia lui Terry Smith, „cea mai radicală, avangardistă, inovativă și aparent influentă artă a vremii sale și și-a păstrat o bună parte din acea aură până astăzi" (v. "Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art", în „e-flux journal", vol. 29, no. 11, 2011).

Consider, așadar, că o asemenea revizitare este simptomatică pentru moștenirea acestor practici astăzi, devenită aproape ubicuă (într-un anume sens, toată arta contemporană este „postconceptuală"), precum și pentru modul în care specificitățile socio-politice ale acestei regiuni și relația lor cu o parte din neoavangarda artistică pot fi din nou puse în discuție printr-o comparativă la nivel global sau, cel puțin, pentru moment, pe tradiționala axă Est-Vest.

Proiectul expozițional nord-american (un reper în istoria recentă a expozițiilor de artă) a evidențiat, pe de o parte, caracterul limitativ al canonului occidental, iar pe de altă parte, dificultățile inerente unei încercări de conectare și clasificare coerentă a unor practici artistice ce au avut loc aproape simultan în diferite regiuni geografice îndepărtate, ale căror conexiuni nu erau (încă) realizate. În tendința sa recuperativă, expoziția a introdus o serie de disjuncții, clasificări și chiar dihotomii întemeiate pe contextul politic și social în care arta conceptuală s-a manifestat încă de la sfârșitul deceniului șase, alăturând spre exemplu arta din fostul bloc Estic și a Uniunii Sovietice cu cea provenind din America Latină, Coreea de Sud și China / Taiwan / Hong Kong. Aceasta a fost caracterizată de organizatorii expoziției, Luis Camnitzer, Jane Farver și Rachel Weiss drept „existențială", o mărturie a luptei pentru autonomie și libertate individuală și colectivă, purtată cu armele limbajului și comunicării deopotrivă vizuale, gestuale și textuale, de artiștii din aceste regiuni, spre deosebire de subversivitatea față de sistemul artistic în general și de piața de artă în particular, manifestată de artiștii conceptuali provenind din regiuni geografice în care capitalismul avansat oferea o anumită stabilitate.

Fără a împărtăși întru totul această dihotomie, revizitarea sa în context regional, propusă și în structura acestui dosar, este motivată de necesitatea revizitării unei perioade din istoria artei românești (anii

Global Conceptualism: Points of Origin 1950s – 1980s, coperta catalogului, Queens Museum of Art, New York, 1999. *Courtesy of the author*

'60-'80), în care, în primul rând, arta conceptuală nu a fost desemnată, clasificată ca atare și în privința căreia sunt puține exemple în care artiștii s-au identificat efectiv cu tendința conceptualistă. Deși o parte dintre artiștii pe care îi putem considera conceptuali, discutați în acest dosar, cultivă și totodată contestă marginalitatea și izolarea, manifestă o tendință subversivă față de anumite modalități dominante de reprezentare și față de anumite discursuri și practici artistice incapabile să își problematizeze principiile, metodele de cercetare și limbajul utilizat, ei se înscriu cu dificultate în canonul deja constituit al artei conceptuale americane.

Sunt însă și excepții în această privință (precum benzile lui Șerban Epure sau unele lucrări ale lui Iulian Mereuță discutate aici, la care se pot adăuga și altele), care se datorează însă mai curând similitudinii formale generate de gândirea conceptuală, care a propus echivalarea notației textuale (a proiectului) cu opera de artă, generând astfel un nou limbaj abstract, aparent universal. Plasarea artei românești într-un context mai larg nu are însă rolul de a legitima și reinstituționaliza practica unor artiști marginalizați, ci de a le nuanța particularitățile.

Focalizarea acestui dosar pe regiunea centrală și est-europeană (cu o extensie în fosta Uniunea Sovietică) relevă, pe de o parte, faptul că această regiune nu a fost omogenă, generând pe plan național versiuni distincte de angajament conceptual, iar pe de altă parte, că ceea ce putem desemna astăzi drept conceptualism nu reprezintă un nou limbaj artistic, în sens restrâns (chiar dacă, pe scurt, putem afirma că el se opune în bloc formalismului), ci mai curând o tentativă de expansiune transmedială a producției artistice, incluzând performance, elemente ale culturii (socialiste) populare, structuri compoziționale cvasiminimaliste, artă poștală, planuri arhitecturale și diverse modalități de documentare și arhivare a informației care a traversat neoavangardele în deceniile 6-8, generată de o mai largă nevoie de comunicare și conectivitate translocală.

Totodată, textele selectate sau comisionate în acest dosar nuanțează dihotomia simplistă între arta „alternativă" (în care arta conceptuală s-ar încadra în mod uzual) și cea „oficială", precum și cea între arta angajată politic într-un sens social mai larg și cea angajată doar în critica sistemului artistic în sens restrâns.

Relevanța contextului socio-politic în proliferarea artei conceptuale în regiune se vădește atât în necesitatea de a inventa și descoperi modalități alternative de comunicare, concepere și expunere a artei, iar pe de altă parte, în subvertirea constantă a raționalității specifice discursului politic dominant, prin producerea unor deviații sau chiar a unor crize produse în logica gândirii și reprezentării specifice modernității.

Însă o bună parte din arta conceptuală produsă în Centrul și Estul Europei (și îndeosebi, în România), pe bună dreptate asociată contraculturii și mișcării de avangardă, se dovedește a fi fost apolitică, la fel de interesată astfel de configurarea unor zone de autonomie și gândire liberă ca cea din America de Nord sau Germania, de pildă; de asemenea, după cum reiese limpede din acest dosar, angajamentul politic explicit a avut loc la nivelul configurării unor sisteme de reprezentare și limbaje alternative, specifice contraculturilor globale din acele decenii și în consonanță cu celelalte sfere ale artei (literatura, muzica, dansul sau teatrul). Acest lucru s-a produs însă de pe poziția unei *marginalități asumate și contestate*, în raport cu care poate fi înțeleasă și strategia invizibilității asumată de multe dintre intervențiile conceptuale discutate aici, precum și tendința mai generală de critică instituțională generată de arta conceptuală a deceniului 7.

Chestionând „distribuția sensibilului", artiștii conceptuali din această regiune s-au angajat deseori deopotrivă în redefinirea artei în raport cu sfera socială și în problematizarea zonelor de invizibilitate produse de discursul (altfel spus, complexul artistico-politic) dominant și a strategiilor sale de excluziune și reducere la tăcere, reușind să transgreseze aceste bariere. Deși aspectul „romantic" (cu trimitere la textele lui Boris Groys, Jorg Heiser sau Sarah Wilson) sau existențial al conceptualismului poate fi decelat în practica unor artiști diferiți precum Jiří Kovanda, Decebal Scriba sau grupul Acțiuni Colective, el nu constituie o determinație unică a artei conceptuale din această regiune, ci exprimă aceeași nevoie de comunicare interumană care a impulsionat întreg programul conceptualist pe plan internațional, cuprinzând deseori aspecte transregionale (uneori instituționalizate, oficial sau neoficial, în structuri precum Centro de Arte y Communication din Buenos Aires, Artpool din Budapesta, Artworkers Coalition din Statele Unite ale Americii).

Acest lucru ne conduce către cea de a doua întrebare anunţată la începutul acestui text. În privința terminologiei utilizate, conceptualismul nu se referă la un stil sau la un gen artistic deja cristalizat și osificat, ci mai curând la o serie de atitudini, preocupări de cercetare și practici artistice care *pot lua orice formă*, susținute, pe de o parte, de un interes acordat limbajului artistic și mecanismelor de putere în care este implicat (precum și efectelor politice pe care le generează), de o concomitentă mefiență față de autonomia prezumtivă a reprezentării vizuale, iar pe de altă parte, de un interes față de sistemul instituțional și, implicit, social în care (sau în raport cu care, adesea în afara căruia) arta este produsă.

Fără a reprezenta exclusiv o „artă a ideilor" (Wood) sau o „artă dematerializată" (Lippard), opusă densității și voluptății materiei (ce ar fi specifice mai curând picturii sau sculpturii), după cum este cel mai adesea prezentată și înțeleasă, conceptualismul se prezintă în mod proteic și polimorf: poate reprezenta o tendință de analiză a artei ca sistem semiotic (și o concomitentă înțelegere a artei ca discurs), dublat de o atitudine critică față de propriile mijloace și potențialități și însoțit uneori de o hipersensibilitate față

de aspectul proiectiv al imaginației, dar cuprinde totodată și o strategică repliere asupra formelor de comunicare, care depășesc limbajul artistic tradițional, susținut de o critică adusă formalismului. În diversele sale manifestări (politic, romantic, analitic sau neomaterialist), conceptualismul a cultivat din punct de vedere estetic deopotrivă indiferența de tip duchampian față de frumos, aspectul aseptic, impersonal al „operei", susținute pe obiectivitatea prezumtivă a documentului și a arhivei, și sublimul, incalculabilul și absurdul, sugerate de propensiunea pentru testarea limitelor reprezentării.

Ce-i drept, conceptualismul privilegiază existența mentală a artei; însă o poate privi ca pe un proiect social, utopic, ca pe o structură generativă, un microsistem (închis sau deschis) sau ca pe un proces interactiv. Astfel, conceptualismul din Centrul și Estul Europei poate fi asociat atitudinii și activităților Fluxus, după cum poate fi conectat cu manifestarea performativă (cu precădere atunci când activității îi lipsește publicul imediat și este recuperată doar prin intermediul mărturiei sale fotografice, însoțită de comentarii sau de scenariul său scris), poate fi asumat drept angajament existențial manifestat prin intermediul corporalității atunci când testează limitele vizibilului sau poate exista doar ca document (arhivabil). Pe scurt, conceptualismul desemnează o tendință *(auto-)critică și anti-formalistă*.

În toate aceste ocurențe, termenul se referă la o practică, mai curând decât la un produs finit, denotă o serie de operații asupra sistemelor de reprezentare și de transformări petrecute la nivelul tehnologiilor de subiectivizare mai curând decât un sistem de reprezentare autonom. Fiind capabilă de cele mai diverse materializări (datorită accentului asupra informației condensate într-o potențialitate, în detrimentul actualizării sale în obiect) și înglobând forme multiple de relaționare și comunicare interumană (precum microscenariul, epistola – în cazul artei poștale), precum și sisteme de diseminare a informației dintre cele mai diverse, precum aparatul birocratic, ștampilele și timbrele specifice sistemului poștal, arta conceptuală din regiunea central și est-europeană a chestionat deopotrivă sistemele existente de distribuție și producție culturală, habitudinile receptării (cantonate într-un proces contemplativ) și expectanțele privind experiența estetică a publicului.

În acest fel, aș spune că un alt element-cheie al conceptualismului regional, revizitat în acest dosar alături de marginalitatea strategică, autonomia potențială a limbajului artistic și explorarea dialecticii vizibil /invizibil, îl constituie potențiala reconfigurare a sferei publice și a noțiunii înseși de publicitate. Pe de o parte, acest lucru se reflectă în chestionările relației dintre artă, bani și spațiul public, a posibilităților de exprimare și reprezentare a colectivității (și acțiunii colective) și a modalităților în care discursul politic gestionează circulația discursului și structurează astfel spațiul public ca spațiu al comunicării – fără a deveni astfel artă interactivă sau acțiune colectivă propriu-zisă. Pe de altă parte, ea derivă din caracterul potențial, procesual sau deseori imaginar al *proiectelor* de artă conceptuală, al căror aspect subversiv este mai curând generat de această situare în planul posibilității de a exista, exprimată de timpul verbal al viitorului perfect, mai curând decât de cel al prezentului continuu.

Multe dintre aceste proiecte au fost îndreptate nu doar împotriva fetișizării obiectului artistic (asumat îndeosebi de conceptualismul nord-american) sau a limbajului politic (ca în situația conceptualismului moscovit), ci și împotriva reducerii artei la o simplă reprezentare a unei realități date, mai curând decât la un proces generativ și comunicațional, la o serie de strategii artistice, metodologii de cercetare (a artei înseși și a potențialului său transformațional) și uneori (însă nu întotdeauna), la inventarea unor tehnici de rezistență politică și a unor tehnologii de subiectivizare alternativă. Aceste lucruri se află deopotrivă în consonanță cu aspectul material al unor lucrări conceptuale deja amintit de unii dintre autorii cuprinși în acest dosar (deseori apărând drept un comentariu asupra picturalității, iar mai recent, al mediului însuși) și cu observațiile mai generale făcute de Rosalind Krauss în deceniul 8 potrivit căreia arta contemporană a intrat, după arta conceptuală, într-o condiție „post-medială", hibridă, inter- și trans-medială, iar câmpul său a fost redefinit prin intermediul unor opere care constau mai curând într-o serie de operații realizate asupra unor termeni culturali, decât în producerea unor reprezentări finite.

Nu în ultimul rând, din perspectiva momentului cultural și istoric în care ne aflăm, consider că interesul acestui dosar poate rezida în modul în care noi, istoricii de artă, producem efecte și testăm raporturi de putere de fiecare dată când propunem asemenea narațiuni, fie ele fragmentare și plurale, precum și în maniera în care gestionăm politicile memoriei. Pericolul constă chiar în maniera în care se poate produce revizuirea canonului global, reintroducând arta conceptuală într-o istorie paralelă, care s-a osificat la rândul său, producând astăzi figuri patriarhale ale rezistenței culturale și narațiuni dominante, deseori eroice și mitizate. În fața acestui pericol, analiza tranziției de la producția de artefacte culturale de excepție și obiecte estetice la critica socială și politică petrecută în deceniile 6-8, trecând prin analiza condiției artei, a posibilităților sale de manifestare și a eficienței sale (transformatoare) în câmpul cultural, repusă aici în discuție, poate deveni o nouă mărturie a necesității de a înțelege dacă și în ce fel atitudinea critică pe care a generat-o în mod implicit a fost resorbită și recanalizată între timp în arta contemporană. De asemenea, ne poate ajuta să înțelegem în ce fel conștiința muzeală, care deja ne apasă acum, obligându-ne să ne (re)producem constant istoria recentă, generează micronarațiuni plurale, care mai pot fi contestate încă și chestionate.

Dincolo de criteriul naționalității, prezervat pentru motivele strategice indicate mai sus, textele din acest dosar au fost organizate potrivit unor decupaje tematice. S-a urmărit relația artei conceptuale cu performativitatea, dimensiunea criticii instituționale (și inventarea unor instituții și strategii de comunicare alternativă), relația artei conceptuale cu mediile tradiționale (pictura, desenul, sculptura sau structurile generative), lupta pentru autonomia limbajului artistic în câmpul mai larg al culturii vizuale și explorarea sistemelor de semnificare, precum și dimensiunea lor uneori utopică, alteori absurdă, racordată unui angajament social subsidiar, ce a generat în mod explicit sau implicit o critică a aparatului birocratic de stat, a discursului ideologic oficial și a limbajului utilizat de clasa politică dominantă.

Notes on the Concomitant Subversion, Revision and Solidifying of an Alternative Art Canon

Text CRISTIAN NAE

Collective Actions, *Slogan*, 1977. Moscow region, Leningradskaya railway line, Firsanovka station. January 26, 1977. Photo documentation. *Courtesy of the author and Stella Art Foundation, Moscow*

What is the use today of revisiting conceptual art in a themed file, published in Romania, more than 15 years since the topics of its global legacy and configuration have already been widely debated? Why precisely conceptual art – conceptualism, to be more accurate? And why (again) this regional geographical cut, in a historical period when political-economic blocs are changing once more?

As to the first question, the intention of the present file is not just to bring back to public attention and thus into international circulation artists and artistic projects that have been relatively largely ignored in Romania, and even more so outside the country. Also, it does not ambition only to concomitantly revisit names from Poland, Croatia, the Czech Republic, Hungary, Slovenia, Slovakia or the Soviet Union which have earned fame in conceptual art, as might be considered at first sight, especially as versions of some of the texts included in this file have already been published in various academic magazines, author books, collective volumes or monographs.

Of course, the intention to achieve a late re-synchronizing is not lacking, and the fact that conceptual art in Central and Eastern Europe has been too little analysed in Romania, with many already canonic artist in the West being less known to the public here, is one of the incipient motivations of this proposal at a regional mapping of artistic conceptualism. In this mapping, the preservation of a criterion of national belonging of the artists and projects under analysis is justified by the differences between the various cultural, economic and social contexts which conditioned the configuration of the artistic systems in these countries, which fractures the apparent homogeneity of this region.

However, the more profound reasons of revisiting conceptualism in a mapping manner, which thus assumes some of the methodological presuppositions of the geo-history of art, go beyond the mere attempt at a historical revisionism, motivated by the national perspective on the history of art (still residually active). Nor do we intent to destabilize the (Eurocentric or Westernized) canon of global art history. Large retrospectives, such as "Global Conceptualism: Points of Origin 1950s – 1980s", organized at the Queens Museum of Art in New York in 1999, have already introduced in the agenda of contemporary art history the thorny issue of geo-historical comparatism, rephrasing the problem of synchronicity, proposing to revise the unidirectional concepts of influence and dispersion and reconceptualising the relationship between the art of neo-avant-gardes and its social context.

These theoretical issues are also reflected at a meta-theoretical level in this brief attempt at critically revisiting common places, which therefore assumes not only a recovering dimension, but also a prospective one. Although the latter assertions might seem paradoxical, our way of understanding the past highlights significant aspects of the frameworks in which the present generated its self-identity, instancing its blank spots, its voluntary or involuntary omissions and the dominant discourses which accompany the recent art history. And in this matter, conceptualism plays a decisive role, being, in Terry Smith's opinion, "the most radical, avant-garde, innovative and apparently influent art of its time and it has kept a good part of that aura until today." (See "Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art", in "e-flux journal", vol. 29, no. 11, 2011).

Therefore, I think that such a revisiting is symptomatic for the legacy of these practices today, which has become almost ubiquitous (to a certain extent all contemporary art is "post-conceptual"), as well as for the way in which the socio-political specificities of this region and its relationship to part of the artistic neo-avant-garde can be discusses gain through a comparative at a global level, or at least, for the time being, on the traditional East-West axis.

The U.S. exhibition project (a landmark in the recent history of art shows) has highlighted, on the one hand, the limiting character of the Western canon, and on the other hand, the inherent difficulties of an attempt at coherently connecting and classifying artistic practices which took place almost simultaneously in different and remote geographical regions, and whose connections were not (yet) realized. In its recovering tendency, the exhibition introduced a series of disjunctions, classifications and even dichotomies, based on the political and social context in which conceptual art expresses itself as early as the end of the sixth decade, by joining, for instance, the art from the former Eastern bloc and of the Soviet Union with that coming from Latin America, South Korea and Chita / Taiwan / Hong Kong.

This was characterized by the organizers of the show, Luis Camnitzer, Jane Farver and Rachel Weiss as "existential", a testimony to the fight for autonomy and individual and collective freedom carried with the arms of the language and communication which are at the same time visual, gestural and textual by the artists of this region, unlike the subversion with respect to the artistic system in general and to the art market in particular, shown by the conceptual artists coming from geographical regions where advanced capitalism offered a certain stability. Without totally sharing this dichotomy, its revisiting in the regional context, also proposed in the structure of this file, is motivated by the need to revisit a period in the history of Romanian art (the sixties-to the eighties), when, first of all, conceptual art was not defined and classified as such, and for which there are few examples in which the artists effectively identified with the conceptualist tendency.

Although part of the artists we can consider conceptual, discussed in this file, cultivate and at the same time contest marginality and isolation, they evince a subversive tendency to some of the dominant ways of representation and towards certain artistic discourses and practices unable to problematize the principles, methods of research and the language used, they difficultly belong to the already constituted canon of American conceptual art. However, there are also exceptions in this respect (such as the strips by Serban Epure or some works by Iulian Mereuță discussed here, to which we might also add others), which are yet due more to the formal similitude generated by conceptual thinking, which proposed to put an equal sign between the textual notation (of the project) and the work of art, thus generating a new abstract, apparently universal, language.

Placing Romanian art in a broader context does not serve to legitimize and re-institutionalize the practice of marginalized artists, but to nuance their particularities. Focusing this file on the Central and East European region (with an extension to the Soviet Union) points out on the one hand, the fact that this region was not homogeneous, generating distinct versions of conceptual commitment at a national level, and on the other hand, that what we can call conceptualism today is not a new artistic language, in a narrower sense (even though in brief, we can say that it totally opposes formalism), but

rather an attempt as a trans-media expansion of the artistic production, including performance elements of the popular (socialist) culture, quasi-minimalist composition structures, post art, architectural plans and various ways of documenting and archiving information, which permeated the neo-avant-gardes of the sixth-eights decades, generated by a broader need to communicate and to achieve trans-local connectivity.

The texts selected or commissioned in this file nuance the simplistic dichotomy between "alternative" art (where conceptual art would usually fit) and "official" art, as well as that between politically committed art to a broader social sense and art committed only in the criticism of the artistic system in a narrow sense is manifest. The relevance of the socio-political context in the proliferation of conceptual art in the region shows both in the need to invent and discover alternative ways of communication, conceiving and exhibiting art, and, on the other hand, in the constant subversion of the specific rationality of the dominating political discourse by triggering deviations or even crises in the logic of thought and of the specific representation of modernity.

However, a large part of the conceptual art produced in Central and Eastern Europe (and especially in Romania), which has rightly been associated to the counter-culture and the Avant-garde movement, proves to have been apolitical, just as interested thus in configuring areas of autonomy and of free thought like the art in North America or Germany, for instance: also, as is clearly shown in this file, the explicit political commitment took place at the level of the configuration of new systems of representation and alternative languages, specific to the global countercultures from those decades and in harmony with the other spheres of art (literature, music, dance or theatre).

This has nevertheless happened from the position of an assumed and contested marginality, with respect to which we can also understand the strategy of invisibility assumed by many of the conceptual interventions discussed here, as well as the more general tendency of institutional criticism generated by the conceptual art of the seventh decade. Questioning "the distribution of the sensible", the conceptual artists of this region often engaged in redefining art in relationship with the social sphere and in problematizing the areas of invisibility produced by the dominating discourse (in other words, the artistic-political complex) and its strategies of exclusion and reducing to silence, succeeding in transgressing these barriers.

Although the "romantic" aspect (with references to the texts by Boris Groys, Jorg Heiser or Sarah Wilson) or the existential one of conceptualism can be perceived in the practice of different artists, such as Jiří Kovanda, Decebal Scriba or the Collective Actions group, it does not produce a unique determination of conceptual art in this region, but rather expresses the same need for inter-human communication which fuelled the whole conceptualist program at international level, often also comprising trans-regional aspects (sometimes officially or unofficially institutionalized, in structures like Centro de Arte y Communication of Buenos Aires, Artpool of Budapest, Artworkers Coalition of the U.S.).

This leads us to the second question raised at the beginning of this text, Regarding the terminology used, conceptualism does not refer to a style, or to an already crystallized and ossified artistic genre, but rather to a series of attitudes, research preoccupations and artistic practices which can take any shape, on the one hand, by an interest granted to the artistic language and to the power mechanisms in which it is involved (as well as the political effects in generates) and by a concomitant distrust of the presumptive autonomy of visual representation, and on the other hand, by an interest in the institutional and, implicitly, social system in which (or in relationship to which, often outside of which) art is produced.

Without representing exclusively "an art of ideas" (Wood), or a "dematerialized art" (Lippard), opposed to the density and voluptuousness of matter (which would be rather specific of painting or sculpture), as it is most often represented and understood, conceptualism presents itself in a protean and polymorphic way: it can be a tendency of analyzing art as a semiotic system (and a concomitant understanding of art as a discourse), doubled by a critical attitude towards its own means and potentialities, and sometimes accompanied by a hypersensitivity towards the projective aspect of imagination, yet it also encompasses a strategic return to the forms of communication which exceed the traditional artistic language, backed by a critique of formalism. In its various expressions (political, romantic, analytical or neo-materialist), conceptualism has aesthetically cultivated both the Duchampian indifference to beauty, the aseptic, impersonal aspect of the "work," backed by the presumptive objectivity of the document and the archive, and the sublime, incalculable and the absurd, suggested by the propensity for testing the limits of representation.

Indeed, conceptualism privileges the mental existence of art, yet, it can consider it as a utopian, social project as a generative structure, a (closed or open) micro-system or as an interactive process. The conceptualism of Central and Eastern Europe can be associated to the attitude and activities of Fluxus, just as it can be connected to the performing manifestation (mainly when the activity lacks the immediate audience and when it is only recovered through the agency of its photographic recording, accompanied by comments or by its written script); it can be assumed as an existential commitment manifested through corporality when it tests the limits of the visible or can only exist as a document which can be archived. In a nutshell, conceptualism designated a (self-critical and anti-formalistic) tendency. In all these occurrences, the term refers to a practice, rather than to a finite product, it denotes a series of operations on the systems of representation and of transformations at the level of the technologies of subjectivizing, rather than as an autonomous system of representation.

Being capable of the most various materializations (due to the accent on information condensed in a potentiality to the detriment of its actualizing in an object), and encapsulating multiple forms of inter-human networking and communication (such as the micro-script, the epistle – the case of mail art), as well as systems of dissemination of information of the most various kinds – such as the bureaucratic system, the stamps and specific stamps for the postal system, the conceptual art from the Central and East European area has both questioned the existing systems of cultural distribution and production, the habits of reception (stuck in a contemplating process) and the expectations regarding the aesthetic experience of the public.

As such, I would say that another key element of regional conceptualism, revisited in this file, together with strategic marginality, the potential autonomy of the artistic language and the exploration of the visible/invisible dialectics, is given by the potential reconfiguration of the public sphere and of the notion of publicity itself. On the one hand, this reflects in the questionings of the relationship between art, money and the public space, of the possibilities of expressing and representing the collective (and the collective action) and of the ways in which the political discourse manages the circulation of the discourse and thus structures the public space as a space of communication – without thus becoming an inter-active art or collective action proper.

On the other hand, it derives from the potential, process-like, or often imaginary character of the projects of conceptual art, whose subversive aspect is rather generated by this situation in the plane of the possibility of existing, expressed by the future perfect verbal time, rather than by the present continuous. Many of these projects were aimed against not only the fetishization of the artistic object (assumed especially by the North American conceptualism), or of the political language (as in the situation of the Moscow conceptualism), but also against the reduction of art to a mere representation of a given reality, rather than a generating and communication process, to a series of artistic strategies, research methodologies (of art itself and of its transformational potential) and sometimes (but not always) to inventing techniques of political resistance or technologies of alternative subjectivization.

These things are equally consonant with the material aspect of conceptual works already reminded by some of the authors included in this file (often appearing as a comment on the picturality and more recently, on the medium itself), and with the more general observations made by Rosalind Krauss during the eighties, according to whom contemporary art has entered, after conceptual art, a "post-medial," hybrid, inter- and trans-medial condition, and its field has been redefined through the intermediary of works which consisted more often than not, in a series of operations made on certain cultural terms, rather than in the production of finite representations.

Last but not least, from the perspective of the present cultural and historic moment, I think that the interest of this file might derive from the way in which we, art historians, produce effects and put to the test relationships of power every time we propose such narratives, be they fragmentary and plural, as well as in the way in which we manage the policies of memory. The danger lies in the very way in which we might produce the revision of the global cannon, reintroducing conceptual art in a parallel history, which has become ossified in its turn, and by producing today patriarchal figures of the cultural resistance and of the dominating, often heroic and mythifying, narrative.

In the face of this peril, the analysis of the transition from the production of exceptional cultural artifacts and of aesthetic objects to the social and political criticism of the sixties to the eighties, passing through the analysis of the condition of art, of its possibilities of manifestation and of its) transforming efficiency in the cultural field, which is put back into discussion here, can become a new testimony to the need to understand whether and in what way the critical attitude which conceptualism has implicitly generated has been meanwhile absorbed and re-channeled in contemporary art. Also, it might help us understand the extent to which the museum consciousness which already weighs heavy upon us now, compelling us to constantly (re)produce our recent history, generates plural micro-narratives which can be still contested and questioned.

Beyond the nationality criterion, preserved for the strategic reasons indicated above, the texts in this file have been organized according to thematic groupings. We have followed the relationship between performance character, the dimension of institutional criticism (and the invention of institutions and strategies of alternative communication), the relationship of conceptual art with the traditional media (painting, drawing, sculpture or the generative structures), the fight for the autonomy of the artistic language in the wider field of visual culture and the exploration of the signifying systems, as well as its sometimes utopian, other times absurd, dimension, attached to a subsidiary social commitment, which has explicitly or implicitly generated a criticism of the state bureaucratic apparatus, of the official ideological discourse and of the language used by the dominating political class.

Conceptualismul hibrid în arta românească

Text
ALEXANDRA TITU

O formulare sintetică a lui Sol LeWitt din 1968[1]*, semnalează independența ideii ca „operă de artă" față de materializarea ei. Artistul american prezintă esența uneia dintre cele mai restrictive direcții ale artei contemporane, ce debutează în contextul reevaluărilor moștenirii dilematice a deja postavangardei și neoavangardei, arta conceptuală. Această direcție dezvoltă din nou semnificațiile puse în joc de avangarda istorică, de provocările duchampiene.*
„Antiarta", „Anarta" propun ca proiect desolidarizarea de toate reperele definitorii ale actului artistic producător de semnificație (plăcere senzorială, implicare afectivă, expresivitate, anvergură conotativă). Dincolo de aceste exigențe, Duchamp păstrează însă o relație directă cu autoritatea realității, prin tehnica ready-made, prin preluarea brută de elemente de context de civilizație deja elaborate.

Horia Bernea, *Obiect intens colorat*, 1969, 130 x 80 cm. Colecția MNAC. Foto: Gabriela Pană

Pe cât de tranșantă ca precizare a rupturii de investiția și tehnicile de limbaj, dezvoltate de-a lungul istoriei artei europene, sunt teoria și practicile frecventării realității formulate de Duchamp, pe atât de ambigue sunt limitele dintre rezultatul produs – obiect sau antiobiect, anobiect, anti- sau anartă și câmpul realității „apropriate" înseși. Această ambiguitate este intenționată, nediferențierea faptului de artă față de faptul obscur, fără semnificație culturală, fiind unul dintre scopurile derivate din programul fracturării dintre sistemele semiologice și nucleul sensului mediat de jocul semnificațiilor.

Pe fondul acestei permeabilizări a granițelor dintre fenomenul omologat drept artă și realitatea de mult absorbită civilizației și sustrasă naturalității, curentele ce debutează în a doua jumătate a deceniului 7, renegociind chiar condiția realității la limita și în limitele artei și, cel mai acut, condiția termenului din ce în ce mai problematizat, subminat și extrateritorializat de „artă", se grupează pe două coordonate radical opozitive, dar inevitabil convergente și reciproc integrative. La fel de ferm teoretizate se impun direcția puristă, reductibilă la enunțul ideatic, cât și cea ancorată până la nediferențiere în concretul obiectual, contextual, evenimențial. În ambele situații, discursul se impune ca atitudine, preluând tropismul pentru ideologic al avangardelor. În ambele situații, demersul reprezentării, ca și strategiile ei tradiționale sunt abandonate. În 1971, în textele dedicate conceptualismului în catalogul Bienalei Tineretului de la Paris, atât Alfred Pacquement [2], cât și Catherine Millet [3] sintetizează diversitatea modalităților de raportare a realității la condiția unei artisticități imprecise și retoric ambigue ca integrate, unui câmp teoretic și definindu-se în limitele acestuia. În cadrul acestei bienale, artistul român Horia Bernea este distins cu premiul pentru artă conceptuală „François Sthali". El participase cu unul dintre jurnalele sale cuprinzând notații, reflexii, meditații și desene, obiect–proiect mai complex, dar mai puțin elaborat ca operă de artă.

În punctul disponibilității spre materializare se conturează distanța față de conceptualismul consecvent, în refuzul transpunerii într-o imagine cu condiția tradițională de operă artistică, act esențial diferit de conivența cu un concret decupat și apropriat din realitate, fără a fi transpus metaforic. Anii '70 sunt pentru Bernea perioada unei disponibilități maxime, când experimentează citarea elementelor textuale din mediul industrial, în ciclul *Grafice de producție*, a unor exerciții cromatice libere și a unor obiecte ludic conceptuale – *Haltera pentru umăr, Zmee* (care mai târziu, în alt context creativ, devin Prapori). Dar, simultan cu exercițiile obiectuale, inaugurează ciclul Deal, la rândul său cu un puternic fond conceptual, care gestionează serialitatea și regimul comparatist la nivelul modurilor de figurare, al mediumului, dar și opțiunea stilistică asupra genului, toate aparțin celei mai tradiționale condiții a reprezentării picturale. Schițe și caiete de notații, experimente fotografice, texte, note de idei și comentarii teoretice mențin relația artistului cu conceptualismul, dar ciclurile de pictură nu negociază condiția complex metaforică și mimetică.

O nouă raportare la peisaj, cum o propune Bernea, ca reflecție asupra percepției și, mai târziu, ca deschidere metafizică, recuperarea complexității experienței existențiale, filtrate conceptual, cum le practică Paul Neagu, explorarea tradițiilor rurale și ale avangardei istorice prin grila neoavangardelor, practicată de Mihai Olos, George Apostu, Ion Bitzan, Ilie Pavel, Ana Lupaș, Mircea Spătaru, aderența grupului timișorean 1.1.1., devenit Sigma, la neoconstructivism și la practicile land artei și ale artei performative sau la expresionismul abstract, prin Romul Nuțiu, produc, pe suportul conceptualist, o reconversie ideologică la nivelul artei, într-o simbioză latent conflictuală cu versiunile conformiste sau neutre ideologic.

Prezent la aceeași ediție (1971) a Bienalei pariziene, dominată de conceptualism (cu proiectul performativ axat pe comunicare prin text și dialog cu publicul, Ploi orizontale), Paul Neagu este un caz concludent pentru raportul flexibil dintre artiștii români, foarte atenți la aspectul teoretic al traseelor de evoluție ale artei momentului, și condiția fundamental metaforică a artei prezervate de tradiția europeană până la revoluția primei avangarde.

Creația sa se derulează pe mai multe coordonate, de la ciclul de desene *Antropocosmos*, finalizate printr-un obiect efemer, la seria performativă de relaționare senzorială cu lumea concretă, tactilă, ingestivă (*Blind bite, Cake man*), kinetică (seria *Jump*). Deja aceste exerciții performative se referă la soluții și situații ale istoriei recente, prelungite în prezentul complezent al anilor '70, ca arta manjabilă și gestualismul, care nu mai generează în cazul său o pictură-acțiune, ci un discurs spațial, o tridimensionalitate fulgurantă, o sculptură / arhitectură acțiune.

În această perioadă fecundă pentru arta românească, ce își regăsea vocația europeană, Mihai Olos aplica un program conceptualist foarte liber resurselor patrimoniale ale artei populare / folclorului și realității sociale a timpului. Într-o primă etapă, prelucrează în cheie neoconstructivistă elementul decorativ cu funcție apotropaic-ludică a fusului cu zdrăngăne, într-o serie de picturi, desene, proiecte urbanistice și obiecte sculpturale. O astfel de sculptură devine subiectul ciclului performativ *O statuie umblă prin Europa*. Acțiunile Anei Lupaș din aceeași perioadă, dar și mai recente, interferând cu lucrările de tapiserie, la rândul lor experimentale în majoritate, au același statut complex de dominantă conceptuală, dar fără a renunța, în majoritatea situațiilor la obiect, fie că este vorba de cununile vege-

Ion Bitzan, *Harta continentelor*, 1996-1997, tehnică mixtă pe hârtie, 197 x 338 cm. Colecţia MNAC. Foto: Gabriela Pană

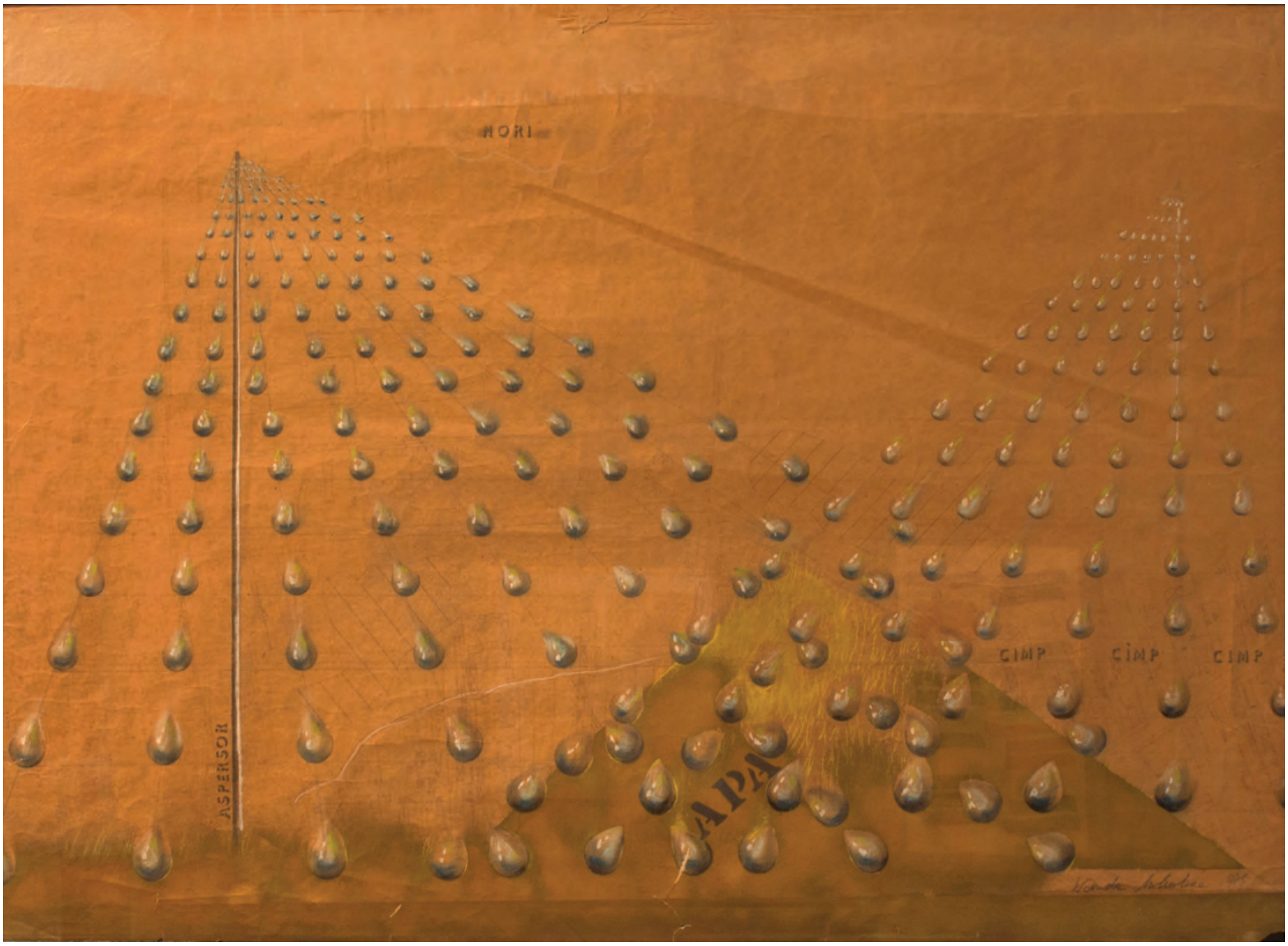
tale legate de sărbătorile solstițiale agrare, fie de pânzele *Instalațiilor umede*, repetate în momente diferite.

Unul dintre cazurile cele mai complexe ale deceniilor 7-8 este Ștefan Bertalan, care traversează etapa neoconstructivistă cu grupul 1.1.1., pentru a deveni teoreticianul grupului SIGMA, cu amplul său program care combină acțiunile de land art, explorările corporalității obiectualizate, contextul cotidian urban și posibilitățile mediumurilor analogice, fotografia și filmul experimental, procedee specifice direcției nonmetaforic realiste ale binarului curent. Grupul SIGMA, în ansamblul său, pune în practică programele conceptualiste. Dintre acțiunile realizate de Bertalan, reținem două, cele mai concludente pentru relația cu universul material, în sensul transformării „obiectelor" vii, plantelor-partener în opere de artă. Aceste „acțiuni de observație" sunt cele legate de conviețuirea-studiu cu două plante, o floarea soarelui și o conopidă, cărora le urmărește procesul vegetativ și dispariția / descompunerea treptată, întocmind hărțile, diagramele acestor procese pe care le reprezintă în desen și fotografie.

Dincolo de interesul experimental, aceste narații vizuale sunt expresia unei participări subiective de un lirism profund și de o subtilă condiție metaforică. Studiul dedicat cartofului atinge un dramatic nivel metafizic.

Un filon conceptualist este prezent și în extrem de complexa creație a lui Ion Bitzan, care parcurge și, mai ales, interpretează posibilitățile realismului mai nuanțat și refuzând cu subtilitate sau direct aspirația simbolică sau doar paradigmatică a acestei direcții prea compromise ideologic pentru a deveni o plauzibilă ideologie estetică, obiectualismul neoavangardist, și exploatează la fel de interogativ, de ludic și de nedogmatic conceptualismul, care îl conduce la ampla creație legată de universul caligrafiei nontextuale, textului, cărții, hărților, bibliotecii. Cele două regimuri de tratare a textului (desen sau scriitură) contrapun ignorarea și importanța acordată scrierii ca instrument de inventariere / transcriere a realității.

Una dintre cele mai spectaculoase atitudini conceptualist-ludice și protestatare aparține lui Andrei Cădere, afirmat după emigrarea la Paris prin acțiuni-frondă, care combină producerea de obiecte minimaliste și expunerea lor frauduloasă la vernisarea unor expoziții. El atinge apogeul jocului provocator cu principiile participării la proiecte și în galerii, ale relațiilor dintre artist și rigorile societății de consum (așa cum înaintea emigrării se raportase la societatea totalitaristă), când răspunde parodic invitației de a participa la Dokumenta Kassel în 1977. În această etapă, conceptualismul se integrează firesc ca program al unei libertăți față de dogmatismele programatice, ceea ce generează accentuarea artisticității obiectului produs contrar exigențelor acestei direcții binare, spiritul ludic și conviețuirea noilor principii cu experiența creativă tradițională.



Wanda Mihuleac, *Proiect pentru ploaie artificială*, 70 x 100 cm. Colecţia MNAC. Foto: Gabriela Pană

Cu aceeași libertate susținută de suportul teoretic responsabil pentru creații complexe, se configurează aportul generației imediat emergente a Getei Brătescu, a Wandei Mihuleac, a lui Ion Grigorescu. Aportul acestei generații, căreia trebuie să îi includem ca pe purtătorul de cuvânt și teoreticianul conceptualismului, pe criticul de artă Mihai Drișcu, se impune printr-o coerență de program susținută de prestații diferite, de la respectarea riguroasă a normelor conceptualismului, în cazul Wandei Mihuleac, a cărei relație cu fragmentele de realitate sunt critic apropriative, atât în cazul elementelor de natură în discursul ecologist, cât și al imaginilor corpului uman străin sau propriu, de text sau imagine reintegrate unui nou context ce le vectorizează mesajul, îl comentează, la interesul acut pentru realitate, surprinsă de obiectivul fotografic și mixată, interpretată sau substituită de un lapidar comentariu imagistic / textual la Ioan Grigorescu, preocupat de degajarea sensului mitic al factologiei cotidiene, și la autoexplorarea propriului subiect, de la portret expus, machiat, acoperit, identificat cu spațiul, devenit, la rândul său, un autoportret, în cazul Getei Brătescu. Fie că practică tehnici performative, al căror conținut referențial este dens cultural, fie că produc imagine pe suporturi specifice fiecăruia dintre ei, fie că apelează direct sau prin intermediari la, pe-atunci, noile media, prestația lor are acel caracter hibrid, nuanțat și legat de obiecte elaborate tipic pentru arta românească.

În 1981, expoziția Scrierea confirmă atracția pe care conceptualismul în relația cu textul și, mai ales, cu scriitura o exercită asupra artiștilor români, atracție pe care trebuie să o înțelegem dincolo de o obsesivă raportare la ideologia dominantă. Mai devreme sau mai târziu, în creația lor, artiștii conceptualismului românesc devin interesați de textualism, de scriere, fie că este, ca în cazul lui Bitzan și al Doinei Simionescu, o pseudo-scriere, fie că este vehiculul unor mesaje complexe, de la gravitatea filozofic-poetică a textelor integrate compozițiilor (desene, pictură, instalație) lui Alexandru Chira, tapiseriilor și cărților-obiect ale Șerbanei Drăgoescu, ale cărei relații cu conceptualismul de graniță sunt mult mai complexe, legate de soluții scenografice, instalație și ambient, jocurilor ironic-poetice ale lui Nicolae Onucsan sau explorării / exploatării argourilor marginale ale lui Romelo Pervolovici sau Gheorghe Rasovszky. Textul devine în două etape important pentru Marilena Preda Sânc, mai întâi când realizează seria cărților-obiect și, recent, în compozițiile dedicate textelor mobilizatoare ale politicilor feministe, ecologiste şi culturale.

Revenind la un parcurs relativ cronologic, odată cu „generația '80", pentru a prelua o definire din limbajul criticii literare, conceptualismul intră într-o fază târzie, încă autoritară, cu programul său teoretic care legitimează o pluralitate de soluții și

surse referențiale, între care chiar creațiile din arealul său de început. Traseul său deja dispersiv și, în același timp, integrator, disponibil oricărui angajament, intersectează tematologia politică și socială, care se impune ca o urgență, ocupând în deceniul următor prim-planul, suprapus, metisat cu alte curente diferite ca program, dar coerente ca intenționalitate – cel mai reprezentativ fiind realismul, hibridare deja întâlnită la Ion Grigorescu. Deși preocupat chiar în anii '90 de experimentul asupra suprafeței pictate, Ioan Augustin Pop recuperează, în anii următori, conceptualismul și realismul. Într-o suită de cicluri acut critice, de un retorism simbolic / metaforic, atacă declinul economic şi social. Teodor Graur, cu abordările sale ironice, ce se referă aluziv la situații ca tentativele de evadare din spațiul autohton închis și apoi la obiectele și semnele simbolice ale socialismului, ale mitizării autohtoniei, interferente cu seriile de performance-uri cu țintă socială și cu recentul design ironic. Binaritatea preocupărilor pentru traseele conceptualist sociale și pictura tradițională amprentează creația Marilenei Preda Sânc, cu primele semnale de feminism autoreferențial, dezvoltându--și potențialul politic-social în obiecte și videofilme, alături de pictură expresionist abstractă.

Hibridările conceptualismului cu forme de comportament artistic tradiționale răspund eclectismului stilistic și mediatic al epocii, sub presiunea recuperării unor ratate înscrieri în prezentul istoric european. Dan Perjovschi, din aceeași generație, denunță impuritatea opțiunii conceptualiste, persistența dependenței de prezența și consistența obiectului cu prestanță nu doar materială, ci și artistică. Aportul unor artiști ce vin imediat din urmă, prezenți la finele deceniului 9 – Călin Dan, activ mai ales prin aportul de critic lider de opinie, Iosif Király, Dan Mihălțianu (reuniți la începutul deceniului 10 ca grupul subReal) sau Nicolae Onucsan, care abordează tematicile grave cu o ironie provocată de conformisme, inerții interpretative, automatisme, susțin acest program de reasumare a unui conceptualism deja asumat la timpul emergenței sale, dar care, odată cu bătălia pentru integrarea instrumentalistă a videoartei și pentru mediumurile ambiental-performative, impun acest proiect recuperator ca pe o ideologie legitimatoare. Programe retrospective sau actuale, persistența tendințelor prospective, intervenții în contextul spațial semnificativ social și revizuirea / revizitarea tipologiilor de realism definesc, în aceeași măsură, prestația artiștilor acestor generații compactate de accelerația timpului istoric – radical contemporan și obsedat de apartenența la o contemporaneitate din ce în ce mai restrictivă.

Debutul unuia dintre cei mai ingenioși, imaginativi și degajați ca atitudine și opțiune mediatică, dintre tinerii artiști, Mircea Cantor, este legat de fotografie, evoluând spre instalația ambient-acțiune, cu fond conceptual grav, deseori în cheie ludică, cu teme provocatoare, în unele cazuri citând, în perspectiva postproducției, teme clasice ale postmodernismului.

Matei Bejenaru debutează solicitat de la început de destinul clasei muncitoare în disoluție, a emigranților și riscurilor dramatice sau banale ale existenței lor precare, dar și de exercițiul în arealul textului ca discurs citat, ca apropriere a discursurilor de factură Kosuth, pentru a atinge comentariul analitic al unei realități naturale, lecturată vizual și conceptual poetic, asociind fotografia, filmul și poezia. De la *Afumătoarele* anilor '90, la filmele de atitudine ca Maersi Dubbai și reabilitarea artistică a unui fost cartier muncitoresc, de la investigările cuvântului sonor la lirismul poeziei vizuale, traseul său este foarte coerent, legat fără rigiditate de predicația conceptualistă. Pe același teren al explorării cuvântului, dar ca experiență a confruntării aleatorului / hazardului cu ordinea inevitabilă, evoluează Marius Jurca, operând la confluența dintre grafica manuală și dinamismul spațiului cvadridimensional digital.

Pe acest fond, conceptualist tardiv, deschis pluralității moștenirilor recente și referințelor aleatorii din depozitul culturii universale, în contextul unor oscilații de la conformismul față de noile ideologii care traversează și bântuie universul politic global, la suspiciunea față de noile tendințe de dogmatizare ale ideologiilor ce subîntind conflictele majore ale actualității și refugiul în confruntarea liberă față de vechile totalitarisme, artiștii generațiilor lansate în ultimul deceniu, ca și artiștii care au traversat o mai lungă sau mai scurtă etapă a trecutului recent își asumă atitudini polemice, răspund unor provocări curatoriale sau pur estetice, sociale, tehnologice, fără restricții și fidelități care sunt, în general, ale unei direcții sau ale unui curent nou.

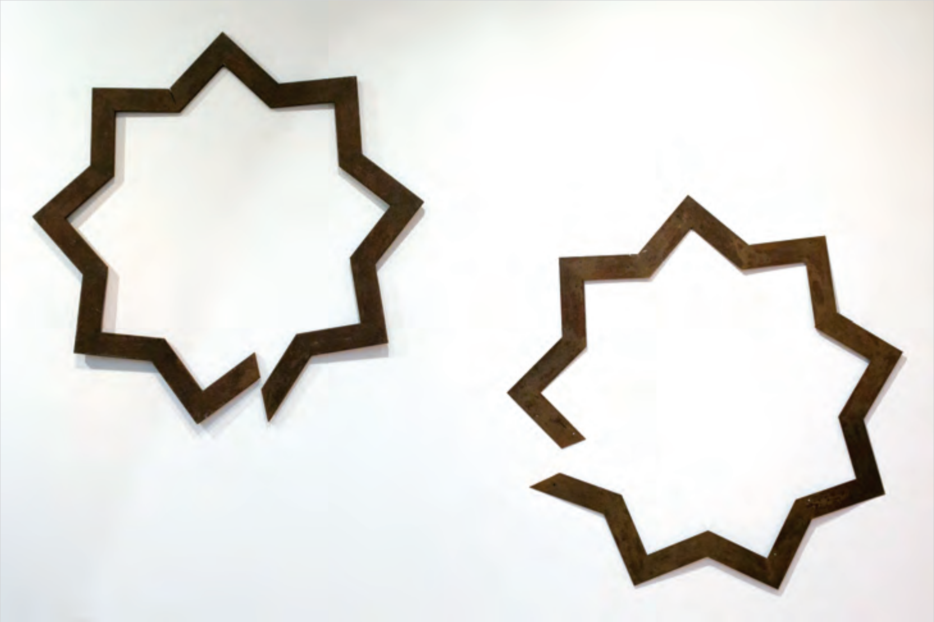
Remarcabile prin capacitatea de selecție a mediumului și versiunii stilistice adecvate tematicilor care îi provoacă, sau familiare autorului, proiectele sau lucrările lui Sorin Oncu, Cosmin Haiaș, Mitoş Micleușanu, Elena Copuzeanu legitimează câtiva dintre artiștii care practică această formă hibridă, deschisă ideologiilor estetice și extraestetice ale acestei contemporaneități mai curând hermeneutice, reflexive și îndatorate inovației secolului XX.

Paul Neagu, *Gradually Going Tornado*, 1977, tuş şi acuarelă pe hârtie, 29,5 x 22,5 cm. Colecţia MNAC. Foto: Gabriela Pană

1. Publicată în „Paragraphs on Conceptual Art", în „Artforum", vol. 5, aprilie 1967.
2. V. *Art conceptuel: Praticque et théorie*, Septiéme Biennale de Paris, 1971, Paris, pp. 32-37.
3. V. "Utilisation du langage dans l'art conceptuel", op. cit., pp. 37-43.

Hybrid Conceptualism in Romanian Art

Text ALEXANDRA TITU



Paul Neagu, *Fusion I, Fusion II*, undated, steel / nedatat, oţel sudat, 183 x 183 x 11 cm. Collection MNAC.
Photo: Gabriela Pană

A synthetic expression by Sol LeWitt dating from 1968[1]*, points out the independence of thought as a "work of art," as opposed to its materialization. The American artist exhibits the essence of one of the most restrictive directions of contemporary art, which has its debut against the background of the re-assessment of the dilemmatic legacy of what already is post-avant-garde and neo-avant-garde, namely conceptual art. This direction develops once again the meanings put forward by the historical avant-garde, by Duchamp's provocations. "Anti-art", "Anart" propose a departure from all the defining landmarks of the meaning-producing artistic act (sensory pleasure, emotional involvement, expressiveness, connotative scope. Beyond these exigencies, Duchamp however preserves a direct relationship with the authority of reality, via the ready-made technique, by an unprocessed take-over of already developed contextual civilization elements.*

As radical – in terms of underlying the break-away from the investment and language techniques – the theories and practices of visiting the reality described by Duchamp appear to be, as ambiguous are the limits between the output – object or anti-object, anobject, anti or anart and the field of the „appropriated" reality itself. This ambiguity is intentional and a non-differentiation of the art fact from the obscure fact, devoid of cultural significance, and it is one of the derived aims in the fracturing program between the semiological systems and the core of the meaning mediated by the game of significations.

Against the background of this permeation of the border lines between the phenomenon sanctioned as art and the long-absorbed-into-civilization as well as extracted-from-nature reality, the currents that emerge in the second half of the seventh decade, while re-negotiating the very condition of reality at the boundary and within the boundaries of art, and most acutely, the condition of the more and more problematized, undermined and extra-territorialized concept of "art", group themselves along two different and radically opposable but inevitably convergent and mutually integrative coordinates. As firmly theorized should be the purist direction, reducible to the ideatic statement, and the direction anchored up until non-differentiation in the objectual, contextual, evential concrete sphere. In both situations, the discourse imposes itself as an attitude, while taking over the tropism for ideology of avant-gardes. In both situations, the approach of representation and its traditional strategies are abandoned.

Back in 1971, in the texts devoted to conceptualism in the catalogue of the Paris Youth Biennial, both Alfred Pacquement[2] and Catherine Millet[3] make a synthesis of a diversity of ways of placing reality against the condition of an undefined and rhetorically ambiguous artisticity, as integrated into a theoretical field and defining itself within its boundaries.

On the occasion of that biennial, Romanian artist Horia Bernea is given the François Sthali award for conceptual art. Bernea had joined in with one of his journals containing notations, reflections, introspections and drawings, a more complex project-object but less developed as a work of art. At the point of openness towards materialization, what becomes noticeable is the distance from consistent conceptualism by a denial of the transposition into an image with the traditional condition of work of art, an act which is essentially different from the connivance with a concrete cut out from and appropriated from reality, with no metaphorical transposition. The seventies are for Bernea a period of utmost openness when he experiments the quotation of textual elements from the industrial environment, in his cycle *Production graphs*, of free chromatic exercises and conceptual ludic objects – *Weightlift for the shoulder*, *Kites* (which later become, in a different creative context, *Prapori*). But, at the same time with the objectual exercises, Bernea debuts his *Hillside* series, equally marked by a strong conceptual foundation., that manages the seriality of the comparatist regime at the level of the figuration modes, of the medium, but also the stylistic option on the genre as well, which belong to the most traditional condition of the pictorial representation. Various sketches, notebooks, photographic experiments, texts, thoughts and theoretical commentaries maintain the relationship of the artist with conceptualism, but the painting cycles do not negotiate the complex metaphorical and mimetic condition.

A new referencing to the landscape, as proposed by Bernea, as a reflection on perception and, later on, as a metaphysical aperture, the recovery of the complexity of the conceptually filtered existential experience, as exercised by Paul Neagu, the exploration of the rural traditions and historical avant-garde through the grid of neo-avant-gardes, as exercised by Mihai Olos, George Apostu, Ion Bitzan, Ilie Pavel, Ana Lupas, Mircea Spataru, the adherence of the Timisoara group 1.1.1, re-named Sigma, to neo-constructivism and land and performance art practices, or to abstract expressionism through Romul Nutiu, generate, on a conceptualistic support, an ideological reconversion of art in a symbiosis which is latently clashing with the conformist or ideologically neutral versions.

Attending the same edition (1971) of the Paris Biennial, dominated by conceptualism (with a performative project focusing on communication via text and dialogue with the audience, *Horizontal Rainfall*), Paul Neagu is a self-evident case of flexible relation between the Romanian artists who are very keen about the theoretical aspect of the lines of development of current art, and the fundamentally metaphorical condition of art as preserved by the European tradition up until the revolution of the first avant-garde. His creation runs along several coordinates, from the series of drawings titled *Antropocosmos*, completed by an ephemeral object, to the performative series that establishes a sensory relation with the concrete world – whether tactile, ingestive (*Blind bite, Cake man*), or kinetic (the *Jump* series). Yet, such performative exercises refer to solutions and situations of recent history, extended into the complaisant days of the '70s, as a manageable art and gestualism, which, in his case, does not generate an action-picture, but a spatial discourse, a flashing tri-dimensionality, an action-sculpture / architecture.

In those fecund days for a Romanian art that recovered its European vocation, Mihai Olos applied quite a free conceptualistic program to the heritage resources of folk art and social reality of the day. In a fist stage, Olos processes in a neo-constructivistic key the decor element with an apotropaic-ludic function of the jingle-spindle, in a series of paintings, drawings, urban projects and sculptural objects. Such a sculpture becomes the subject matter of the *A statue wanders about Europe* performative cycle. The actions of Ana Lupas from the same period, but also more recent ones, interfering with the tapestry works, the majority of which are experimental themselves, have the same conceptually dominant complex status, but without abandoning the object in most cases, whether vegetal garlands relating to agrarian solstice celebrations or *Wet Installations* canvases which are repeated at different points in time.

One of the most complex cases of the seventh / eighth decade is Stefan Bertalan, who crosses the neo-constructivistic stage alongside the 1.1.1. Group, to grow into the theorist of the SIGMA group, with his far-reaching program that combines the land art actions, explorations of the objectualized corporeality, the everyday urban context and the possibilities of the analogical, photography and experimental film which are as many procedures specific of the realistic non-metaphorical direction of the current binary. The SIGMA Group – as a whole – puts into

practice various conceptualistic programs. Of all Birtalan's actions, the most noteworthy as to the relationship with the material universe, in the sense of transforming living "objects", partner-plants into works of art. These "observation actions" relate to the study-cohabitation with two plants, a sunflower and a cauliflower where he observes their vegetative process and their gradual disappearance/ decomposition while mapping and charting such processes which he represents in his drawings and photographs. Beyond the experimental investment, such visual narratives are the expression of a subjective participation of a profound lyricism and subtle metaphorical condition. The potato study reaches a dramatic metaphysical depth.

A conceptualistic vein is also noticeable in the very complex work of Ion Bitzan who traverses but especially interprets the possibilities of a more nuanced realism while denying with subtlety or directly the symbolic or only paradigmatic aspiration of this direction which is too compromised ideologically to become a credible aesthetic ideology, neo-avant-garde objectualism and exploits conceptualism in an as interrogative, ludic and non-dogmatic manner, moving towards the far-reaching creation that relates to non-textual calligraphy, text, book, maps, library.
The two manners of treating the text (drawing or writing) counter pose the ignoring and importance attached to the writing as an inventory / transcript tool for reality.

One of the most spectacular conceptualistic-ludic and protest attitudes goes to Andrei Cadere, who gained notoriety due to his rebellious actions after he immigrated to Paris. Cadere combines the production of minimalistic objects and their fraudulent display at various exhibitions. He reaches the climax of the provoking game with the principles of the participation in projects and galleries, and relationships between the artist and the norms of the consumption society (just like he had addressed the totalitarian society prior to his emigration), when he answers is parodically to the invitation to participate in the Dokumenta Kassel (in 1977). At this particular stage, conceptualism integrates itself naturally as a program of a freedom towards programmatic dogmatisms, which generates an accentuation of the artisticity of the object manufactured contrary to the exigencies of this binary direction, the ludic spirit and the cohabitation of the new principles with the traditional creative experience.

The same freedom backed by the theoretical support that accounts for complex creations is noticeable in the contribution of the immediately emerging generation of Geta Bratescu, Wanda Mihuleac, Ion Grigorescu. The contribution of that generation that should also include the spokesperson and theorist of conceptualism, art critic Mihai Driscu, asserts itself by a program coherence with different performances, from the rigorous observance of the norms of conceptualism, in the case of Wanda Mihuleac whose relationship with the snippets of reality is appropriative in a critical manner, for both the elements of nature in the ecological speech and the images of the human body, whether her own or someone else's, of a text or image that is re-integrated into a new context with the role of a vector and commentator for the message, to the keen interest in the reality immortalized by the photo camera and mixed, interpreted or substituted by a succinct imagistic/textual commentary with Ion Grigorescu who attempts to derive the mythical sense of the everyday factology, and to the self-exploration of his own subject, from an exhibited, made-over, covered portrait which identifies itself with the space that becomes a self-portrait, in the case of Geta Bratescu. Whether they employ performative techniques with a culturally thick referential content, or they produce images on supports that are specific of each of them, whether they turn, directly or through intermediaries, to the then novel media, their creation has that hybrid, nuanced nature that is linked to the objects developed typically for the Romanian art.

In 1981, the "Scrierea" exhibition confirms the attraction that conceptualism, in its relationship with the text and especially the writing, exercises on the Romanian artists, an attraction we need to understand beyond an obsessive referential to the dominant ideology. Sooner or later, in their creation, the artists of the Romanian conceptualism become interested in textualism, writing, whether it is pseudo-writing like in the case of Bitzan and Doina Simionescu, or it is the vehicle for complex messages, from the philosophical-poetic gravity of texts integrated into compositions (drawings, painting, installation) of Alexandru Chira, tapestries and object books of Serbana Dragoescu whose relations with border conceptualism are much more complex, suggesting stage setting solutions, installation and ambient, the sarcastic-poetic games of Nicolae Onucsan, or the exploration / exploitation of the marginal lexicons of Romelo Pervolovici or Gheorghe Rasovszky. The text becomes important in two stages for Marilena Preda Sanc, first when she achieves the object-book series and, recently, in the compositions devoted to the mobilizing texts of the feminist, ecological, cultural policies.

Coming back to a relatively chronological roadmap, with the „generation of the '80s" in order to take over a definition of the language of the literary critic, conceptualism enters a late stage, still holding a strong grip of its theoretical program that legitimizes a plurality of solutions and referential sources among which the very creations from its area of inception. It's already dispersive route and, at the same time integrating route, available to any commitment, intersects the political and social thematology of an urgent nature and takes the forefront in the next decade, superposed, cross-bred with other currents, different from each other in terms of program but coherent in terms of intentionality – with realism as the most representative of them, a hybridation we already see with Ion Grigorescu. Even though Ioan Augustin Pop was invested in the experiment on the painted surface even in the nineties, he recovers in the following years, conceptualism and realism. In a sequence of acutely critical cycles of a symbolical / metaphorical rethorism, he attacks the economic and social decline. Teodor Graur with his sarcastic approaches allusively touching upon situations such as the attempted escapes from a closed autochthonous space, and then upon the symbolical objects and signs of socialism, of the mythicization of the autochthonous world, interfering with the performance series with a social undertone and with the recent sarcastic design. The binarity of the preoccupations for the conceptualistically social routes and the traditional painting leaves its mark on the creation of Marilena Preda Sanc, with the first self-referential feminist signs, which develops its political and social potential in objects and videos, alongside abstract expressionist painting.

The hybridations of conceptualism with traditional forms of artistic behavior respond to the stylistic and mediatic eclecticism of the era, under the pressure of recovering failed adherences to the European historical present day. Dan Perjovschi, from the same generation, denounces the impurity of the conceptualistic option, the persistence of the dependence on the presence and consistency of the object that has a material as well as artistic stature.

The contribution of some immediately succeeding artists who emerged at the end of the 9th decade – Calin Dan who was mainly active by his contribution as a critical opinion leader, Iosif Király, Dan Mihaltianu (known at the beginning of the 10th decade as the subReal Group), or Nicolae Onucsan who tackles grave themes with a sarcasm stemming from conformism, interpretive inertias, automatisms, sustain this program of reassuming of an already assumed conceptualism at the time of its emergence but which, with the battle for the instrumental integration of video art, and impose for the ambiental / performative media this recovering project as a legitimizing ideology. Retrospective or present-day programs, the persistent prospective tendencies, interventions in the socially significant spatial context and the revision / revisiting of the realism typologies define to the same extent the performance of the artists of these generations compacted by the acceleration of the historical time – radically contemporary and obsessed with the allegiance to an increasingly restrictive contemporary world.

An important chapter of contemporary art that connects modernity to the present day, as an ever transforming technology, is photography, an experimental exercise in the works of the artists responsive to this route that provides consistency to the creation of the 8th decade. From the secondary, complementary or preparatory condition, photography ends up becoming the main tool of expression for the artists of the border decades of the two centuries that close the millennium and open the 3rd millennium: Iosif Király, Alexandru Patatics, ambient, action, with a grave conceptual background in ludic disguise, condensed parables or narratives that resume already classical themes of post-modernism.

The debut of one of the most ingenious, imaginative and laid-back – in terms of attitude and mediatic option – young artists, Mircea Cantor is related to photography, evolving towards the ambient-action installation, with a grave conceptual background, often in a ludic key, with thought-provoking themes, that cite in some cases, in the perspective of post-production, classical themes of post-modernism. Matei Bajenaru makes his debut under the imperative sign of the destiny of a working class in dissolution, of emigrants and dramatic or mundane risks of their precarious life, but also driven by the exercise in the area of the text as a cited discourse, similar to the Kosuth-like speeches, in order to attain the analytical commentary of a natural reality, read visually and conceptually in a poetic key, by associating photography with videos and poetry. From the *Smokehouses* of the '90s to the attitude films such as Mersi Dubbai and the artistic restoration of a former neighborhood of the working class, and from the investigations of the sonorous word to the lyricism of visual poetry, his route is very coherent, loosely connected to the conceptualistic predication. Marius Jurca operates on the same ground of word exploration, but as an experience of the confrontation of the randomness with the inevitable order, at the meeting point between the manual graphics and the dynamism of the digital quadridimensional space.

Against this tardy conceptualistic background, open to the plurality of recent legacies and random references from the repository of the universal culture, and within the context of tribulations from conformism towards the new ideologies that run through and haunt the global political universe, to the suspicion towards the new ideology-dogmatizing tendencies that haunt the major conflicts of the present world and the refuge to the free confrontation as opposed to the old totalitarianism, the artists of the generations launched out over the past decade, as well as the artists who have traversed a longer or more partial stage of the recent past take up polemic attitudes while responding to curatorial or purely aesthetic, social, technological challenges, with no restrictions or loyalties that generally define a new direction or current. The projects or works of Sorin Oncu, Cosmin Haias, Mitoş Micleuşanu, Elena Copuzeanu that stand out by the selection capacity of the medium and stylistic version matching the themes that challenge them, legitimate some of the artists who operate with this hybrid form, open to aesthetic and extra-aesthetic ideologies of this rather hermeneutical contemporary world, which is also reflexive and indebted to the 20th century.

1. Published in "Paragraphs on Conceptual Art", in „Artforum", vol. 5, April 1967.
2. See *Art conceptuel: Pratique et theorie*, Septième Biennale de Paris, 1971, Paris, pp. 32-37.
3. See *"Utilisation du language dans l'art conceptuel", op.cit.*, pp. 37-43.

Conceptualismul neomaterialist

Text
CĂTĂLIN GHEORGHE

În perioada de expansiune a Internaționalei neoconceptualiste, nu neapărat după modelul formării unui imperiu, ci mai curând în acord cu o paradigmă a hibridizării rețelelor, s-au constituit mai multe direcții, pentru unii chiar tendințe, de generare a unor sensuri (exploratorii, ironice, spectaculare), stări (lichide, gazoase, afective), regimuri (ale partajării sensibilului, ale pieței târgurilor, licitațiilor și galeriilor de artă, ale industriilor creative), turnúri (situaționiste, instituționale, relaționale, participative, colaborative, educaționale, performative, de cercetare).

Dacă teoriile culturale și științifice sunt încă înțelese ca moduri de a privi ansamblurile de relații (de la cele intime la cele economice) din societate și stările de lucruri (de la cele vibrante la cele obiectuale) din natură, practicile artistice și produsele lor (nu în toate cazurile materiale) procesează critic ori compoziționist interpretările acestor teorii sau le ilustrează reprezentațional ori creativ, funcționând ca dispozitive de vizualizare a modurilor de a privi ale artiștilor, într-o incomensurabilă și inevitabilă fetișizare a hegemoniei axei istorie-actualitate-viitor.

În acest timp, inflexibil la exterior și elastic la interior, în care, în teoriile artei, nu se mai pot subestima controversatele elaborări ale postumanismului, determinismului biologic și constructivismului social, fiind astfel puși în situația de a ne autoexplica paradoxurile noului materialism. Cu cât tindem să ne clarificăm, cu atât mai mult realizăm faptul că noul materialism nu se bazează pe o explicație condiționată de o dualitate structurală bipolară între realitatea materiei și idealitatea semnificațiilor, ci pe înțelegerea și trăirea unui transversalism inevitabil.

În aceste condiții, se poate constata cum o serie de lucrări de artă se bazează pe ansamblaje de elemente preluate din biologie, geologie, meteorologie, medicină, arhitectură ș.a., în încrucișările cărora sunt deopotrivă intercalate stări fizice corespondente noilor tehnologii și realismelor naturale. În producerea conceptuală a unor astfel de lucrări de artă se face un transfer operativ de la un interes pentru solicitarea unui reprezentaționism lingvistic, la contrapunerea unei materializări care să includă variațiuni ale interpretării conceptului. În acest fel, în cazul unui conceptualism neomaterialist nu se mai pune accent pe preeminența conceptului în raport cu materializarea sa fizică, ci pe importanța materiei de a comunica concepte și situații.

Deși în istoria conceptualismului aplicarea principiului dematerializării artei corespundea interesului de a evita asocierea producției artistice cu consumul artei ca marfă, teoretizarea dialectică a „întoarcerii materialității" e justificată din perspectiva purificării sensurilor sale consumiste, printr-un discurs care încearcă să redefinească raporturile dintre materie și semnificație, în marja procesului istoric prin care s-a făcut trecerea de la turnura lingvistică la turnura neomaterialistă.

Dincolo de descrierea constituirii diferitelor altor formațiuni realist speculative, de la descrierea modului în care critica materialismului economic a dus la inventarea sistemelor prin care circulă fluxurile financiare virtuale, până la descrierea modului în care managementul strategiilor generate de interesele valorizării comerciale a produselor culturale a ressuscitat studiile culturii materiale și ale artefactualității, rămân încă dominante acele descrieri ale modurilor în care cotidianitatea lucrurilor nu ar mai fi explicată prin defetișizarea lor compulsivă, ci de înțelegerea obiectelor ca fiind implicate în practicile noastre culturale prin agenția lor inerentă. Din acest motiv, pentru conceptualismul neomaterialist importante sunt nu doar efectele prestațiilor materiei, ci și determinarea efectivității proceselor materializării din perspectiva impactului politic postumanist al agenției lucrurilor.

În ordinea exemplificării, pentru expoziția instalată la sfârșitul anului 2012 la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, intitulată *„Greutăți inerte"*, prezentată apoi în cartea de artist *Dead Weights* (publicată de Plan B Cluj / Berlin în conjuncție cu expoziția *„The Invisible Clerk"* de la Art Basel în 2013), Ciprian Mureșan a realizat o serie de gravuri [inspirate dintr-un fragment din proza scurtă *O personalitate luminoasă (Funcționarul invizibil)* de Ilf şi Petrov], lăsate să se usuce și să se îndrepte între plăci din PFL, pe care au fost așezate sculpturi din colecția muzeului. În specularea relației dintre invizibilitate (ascundere) și materia vizibilă (grea și apăsătoare), subzistă dependența conceptualizării în raport cu efectivitatea ideologiei materialiste.

Într-una dintre imaginile publicate în cartea sa, fotografiată în depozitul foarte aglomerat cu sculpturi al muzeului, se poate resimți modul în care fiecare piesă sculpturală stabilește o rețea irepetabilă de relații, situații și sensuri în care, dincolo de etichetarea numerică și nominală, se configurează posibilitatea unei agenții a fiecărei reprezentări care își solicită propria autonomie, propria supraviețuire ideologică a încărcăturii sale istorice. În această situație, materialismul istoric se articulează cu materialismul corporal, caz în care sculpturile ar putea fi văzute nu doar ca instrumente ale simbolizării (inclusiv în cazul în care simbolismul nu ar fi o invenție convenționalizată strict ca fiind umană, ci și în cazul în care noi am fi

Ciprian Mureșan, ***Greutăți inerte / Inert Weights***, 2012, Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, imagine din expoziție / view from the exhibition. *Courtesy of the author*

preluat din lucruri calitatea lor de a se autosimboliza), ci și ca materii agențiale cu un spectru propriu de efectivitate a existenței lor.

Într-un alt registru conceptualist neomaterialist, se poate aduce în discuție și lucrarea *MDU (Mobile Darkroom Unit)*, realizată de Matei Bejenaru în 2013 pentru galeria de artă Kettle's Yard din cadrul Universității Cambridge. Concepută ca rezultat al unei cercetări artistice în cadrul unei rezidențe de „artist asociat", lucrarea s-a constituit procesual prin construirea unui kit operațional cu echipamente recondiționate și materiale fotografice colecționate de artist încă din anii '90, prin editarea unui manual de utilizare a kitului, prin transportarea kitului cu mașina personală a artistului, conducând peste 2600 de kilometri prin Europa, de la Iași la Cambridge, prin donarea kitului către Colecția Kettle's Yard și prin desfășurarea, la Comberton Village College, a unor cursuri de instruire a studenților în utilizarea echipamentelor din acest kit, formulând instrucțiuni de la expunerea negativului până la procesarea imaginii și printarea sa pe hârtie fotografică.

Într-o cutie de lemn, asemănătoare valizei duchampiene, Matei Bejenaru a descompus un foto-măritor Krokus, fabricat în anii '80 în Polonia, și a inserat diferite ustensile necesare realizării fotografiei analogice într-o cameră obscură. Dincolo de metafora inversării sensului transferului tehnologic și de cunoaștere dinspre Europa de Est înspre lumea occidentală, se poate vorbi despre reinvestirea relevanței materiale a fotografiei realizate pe film și printate pe hârtie fotografică, despre sculpturalitatea minimal-monumentală a aparatului de mărit, despre inerența manualității manipulării tehnice a dispozitivului, despre agenția unui obiect de a determina decizii concrete ale fotografului etc.

Aşadar, în pofida faptului că avem de-a face aici cu o delimitare interpretativă a câtorva aspecte ale acestor două lucrări, fără a insista asupra unei reglări a opiniei în funcție de intenționalitatea autorilor, se poate constata posibilitatea argumentării valabilității includerii în teoriile artei recente a acestei tendințe a conceptualismului neomaterialist.

Neo-Materialist Conceptualism

Text CĂTĂLIN GHEORGHE

During the expansion of the neo-conceptual International, not necessarily according to the model of empire formation, but rather to a paradigm of hybridization of networks, several directions, or even trends, emerged. These directions were meant to generate meanings (exploratory, ironic, and spectacular), regimes (of sharing the sensitive, of the fair market, auctions and art galleries, of the creative industries), and turns (situational, institutional, relational, participatory, collaborative, performative, educational, of research).

Matei Bejenaru, Krokus enlarger with lamp / aparat de mărit negative fotografice Krokus cu lampă, *MDU, Mobile Darkroom Unit*, project by / proiect produs de Kettle's Yard, University of Cambridge, UK, 2013. *Courtesy of the author*

If cultural and scientific theories are still seen as ways of looking at combinations of relationships (from intimate to economic ones) in the society and the state of affairs (from vibrant to object-oriented ones) in the environment, art practices and their products (not in all cases material) process in a critical or compositional manner the interpretations of these theories or illustrate them in a representational or creative way, functioning as devices of visualizing artists' ways of looking, in an immeasurable and inevitable fetishization of the hegemony of the history-present-future axis.

Meanwhile, inflexible on the outside and flexible on the inside, the controversial expansions of post-humanism, biological determinism and social constructivism can no longer be underestimated in art theories, thus being faced with the situation to self-explain the paradoxes of the new materialism. The more we tend to clarify it to ourselves, the more we realize that the new materialism is not based on an explanation subject to a bipolar structural duality between the reality of the material and the idealism of the significances, but on understanding and living an inevitable transversalism.

Under these circumstances, it can be noticed how a series of art works are based on ensembles of elements taken from biology, geology, meteorology, medicine, architecture and other fields, which overlap and are interspersed with physical states corresponding to new technologies and natural realisms. In the conceptual production of such art works an operative transfer takes place, from an interest in requesting a linguistic representation to a materialism which includes variations of the concept interpretation. Therefore, in the case of neo-materialist conceptualism, the preeminence of the concept against its physical materialization is no longer emphasized, but the importance of the matter in communicating concepts and situations.

Although in the history of conceptualism applying the principle of dematerialisation of art was corresponding to the interest in avoiding the association of art production with its consumption as a commodity, the dialectic theorizing of the "return of materiality" is justified in the light of purifying its consumerist meanings through a discourse that attempts to redefine the relationship between matter and meaning in the margins of the historical process by which the shift from the linguistic turn to the neo-materialist one has taken place.

Beyond describing the creation of various other realistic speculative formations, from the depiction of the manner in which the critique of economic materialism has led to the invention of the systems through which virtual financial flows circulate, to the description of the way in which the management of strategies generated by the interests in commercial enhancing of cultural products has resuscitated the studies of material culture and art, remain dominant those descriptions of the manners in which the mundane of things would no longer be explained by their compulsive defetishization, but by the understanding of the objects as being involved in understanding our cultural practices through their inherent agency. For this reason, for neo-materialist conceptualism, it is not only the effects of the performance of materials, but also determining the effectiveness of the materialization processes in terms of the post-humanist political impact of the agency of things.

In order to provide an example, for the exhibition installed in late 2012 at the Art Museum in Cluj-Napoca, named "Greutăți inerte", later on presented in the artist's book as *Dead Weights* (published by Plan B Cluj/Berlin in conjunction with the exhibition "The Invisible Clerk" from Art Basel in 2013), Ciprian Mureșan created a series of engravings [inspired by an excerpt from the short story *The Bright Personality (The Invisible Clerk)* by Ilf and Petrov], let them dry and straighten between PFL boards on which sculptures from the museum collection were placed. In speculating the relationship between invisibility (concealment) and visible matter (heavy and oppressive) subsists the dependence of conceptualization in relation to the effectiveness of materialist ideology.

In one of the images published in his book, photographed in the museum warehouse, which is very crowded with sculptures, one can feel how each sculptural piece sets a unique network of relationships, situations and meanings, in which, beyond the number and name labeling, it is configured the possibility of an agency of each representation which claims its own autonomy, the ideological survival of its own historical significance. In this case, historical materialism is articulated with body materialism, where the sculptures could be seen not only as tools of symbolization (including the case where symbolism would not be an invention conventionalized as strictly human, but also in case where we would have taken from things their capacity to self-symbolize), as well as matter agencies with their own spectrum of effectiveness of their existence.

View from the stores of the Art Museum, Cluj, in Ciprian Mureșan, *Dead Weights*, artist book published by Plan B Cluj / Berlin in conjuction with the exhibition *„The Invisible Clerk"*, Art Basel, 2013. *Courtesy of the author*

Imagine din depozitul Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, în *Greutăți inerte* de Ciprian Mureșan, carte de artist publicată de Plan B Cluj / Berlin, în conjuncție cu expoziția *„The Invisible Clerk"*, Art Basel, 2013.

In another neo-materialist conceptualist register, it can also be brought into discussion the work *MDU (Mobile Darkroom Unit)*, created by Matei Bejenaru in 2013 for Kettle's Yard Art Gallery at the University of Cambridge. Conceived as a result of artistic research carried out during an "associate artist" residency, his work was created by building an operational kit with reconditioned equipment, and photographic materials collected by the artist since the '90s, by editing a user manual for the kit, by transporting the kit with the artist's personal car, driving for more than 2 600 kilometers through Europe, from Iași to Cambridge, by donating the kit to Kettle's Yard Collection and by delivering at Comberton Village College courses to train students how to use the equipment in this kit, formulating instructions from the exposure of the negative until the processing of the image and its printing on photo paper.

In a wooden box, similar to Duchamp's suitcase, Matei Bejenaru decomposed a Krokus photo-enlarger, manufactured in the '80s in Poland, and inserted various utensils needed to create analog photography in a darkroom. Beyond the metaphor of reversing the direction of technology transfer and knowledge from Eastern Europe into the Western world, one can talk about reinvesting material relevance in the image made on film and printed on photographic paper, about the minimal-monumental sculpturality of the photo-enlargement device, about the inherence of the manual technical handling of this device and about the agency of an object to trigger specific decisions from the photographer.

Despite the fact that we are dealing here with an interpretative delimitation of some aspects of these two works, without insisting on shaping an opinion according to the authors' intentionality, it can be noticed the possibility of bringing arguments in favor of the validity of including this tendency of neo-materialist conceptualism in recent art theories.

Matei Bejenaru, *MDU, Mobile Darkroom Unit*, project produced by / proiect produs de Kettle's Yard, Universitatea Cambridge, UK, 2013. *Courtesy of the author*

PDDIU
O ARHIVĂ ORIZONTALĂ

Text
LUIZA NADER

Imagine a instalației cuplului KwieKulik, *Enciclopedia lui Meyer*, PDDiU, Varșovia, 12.1975 – 01.1976. / View of the KwieKulik's installation, *Meyers' Encyclopaedia*, PDDiU, Warsaw, 12.1975 – 01.1976. *Courtesy of KwieKulik Archive (fragments of the exposition lit from behind by a red light, where the original postcard from Anastazy Wiśniewski was placed).*

O tendință a arhivării

În domeniul artelor vizuale, s-a putut observa, încă de la începutul anilor ’60, o tendință din ce în ce mai accentuată pentru arhivarea / descrierea, documentarea, catalogarea și indexarea realităţii, și pentru surprinderea şi înregistrarea acesteia prin fotografie sau video (exemple fiind Art and Language, Mary Kelly, Susan Hiller sau Douglas Huebler). În același timp, artişti interesaţi de arhivă și de fenomenul arhivării reliau experiențele și experimentele primelor avangarde.
Suprapunând problematicilor specifice fenomenului arhivării efectele hazardului și ale actului artistic aflat sub semnul inconștientului sau al automatismului, suprarealiștii, constructiviștii și dadaiștii au deconstruit noțiunea de arhivă a secolului al XIX-lea, cu ideologia sa specifică: sursă, demers exhaustiv și adevăr[1]. În cazul artiștilor neo-avangardiști, această tendință nu a generat lucrări în care reprezentarea arhivei se extinde, izomorf, asupra realității, ci dimpotrivă, în anii ’60 și ’70 a tins către o rupere totală între reprezentare și referința sa (o anti-indexare), către experiența simulacrului, către evidențierea precarității suportului material al arhivelor – fragmentat și inadecvat, sau către încercări de structurare, temporară și provizorie, a realității anomice.
În același timp, practicile artistice legate de arhivarea realității au coincis și s-au suprapus peste o altă serie de practici care, încă de la mijlocul anilor ’60, începuseră să respingă noțiunile tradiționale de operă de artă și obiect artistic, mutând accentul, în schimb, pe ceea ce înseamnă proces, idee și lucru (lucrarea fiind atât rezultatul acțiunii, cât și acțiunea însăși).
Practicile de arhivare nu s-au limitat la a beneficia de instrumentarul artei efemere, procesuale sau performative, dezvoltându-l, ci l-au re-formulat și redefinit. Se poate însă vorbi și despre unii artiști, puțini de altfel, care au fost, pe de o parte, dominați de „impulsul arhivării”, iar pe de altă parte, de dorința de a documenta acele practici efemere care altfel riscau să se piardă.
Printre aceștia se numără, în Polonia, Zofia Kulik și Przemysław Kwiek – duo-ul artistic KwieKulik – care, de la sfârșitul anilor ’60 a pus bazele unei arhive pe care a denumit-o, în 1974, *Studioul de activități, documentare și proliferare* (Pracownia Działań, Dokumentacji i Upowszechniania, PDDiU). Contextul în care a apărut și funcționat inițial arhiva Kwiek și Kulik, aflată fizic în spațiul unui apartament personal, era marcat de un anume orizont de imposibilitate – indiferența instituțiilor oficiale și reținerea, dacă nu chiar ostilitatea, galeriilor consacrate (ca de exemplu, Galeria Foksal) practicilor neoavangardiste.
Proiectul PDDiU se diferenția de celelalte demersuri similare prin faptul că, dedicat acțiunilor, aducea în prim-plan problematicile specifice documentării și comunicării lor adecvate. Inițial, PDDiU a documentat acțiuni ale KwieKulik, multe dintre acestea (cum ar fi, de exemplu, proiectele lor de absolvire) fiind în principal proiecte de arhivare.
Cu timpul, însă, arhiva a devenit un fel de „serviciu de urgență”[2] pentru documentarea acțiunilor unor artiști care, la nivel atât existențial, cât și artistic, erau inspirați și motivați de idei cu care rezonau și KwieKulik. Încă de la început, PDDiU s-a construit în jurul intenției de a proteja, genera și distribui date despre aceste fenomene artistice, aflate în afara interesului critic și teoretic al aparatului ideologic specific epocii. Structura PDDiU era cea a unei arhive nu doar

în sens metaforic, materialele fiind încă de la început catalogate, indexate și clasificate în taxonomii complexe, având la bază atât referințe comune cât și afinități artistice. PDDiU nu a fost o structură organizată după o ordine impusă din exteriorul fenomenului, ci a urmat, mai curând, ceea ce Foucault definea ca *a priori istoric* – principiile care se definesc în același timp cu lucrurile pe care le formulează [3].

În acest sens, PDDiU este o arhivă alcătuită nu doar ca bază de date, dar și, în primul rând, ca instrument pentru „diferențierea discursurilor în multipla lor existență și determinarea în propria durată” [4]. Pe măsură ce construiau PDDiU, cei doi artiști deveneau din ce în ce mai acut conștienți de faptul că orice act artistic care scapă documentării și înregistrării urmează să fie iremediabil pierdut. Această temere a stat la baza extinderii activităților lor de înregistrare și în afara propriei zone de interes și, de asemenea, la baza abandonării afective a spațiului privat – decizie metaforică și literală de a „ieși în lume” pentru a salva, de la uitare, arta efemeră. În același timp, instrumentarul documentar elaborat de KwieKulik a avut un rol mai complex decât simpla asigurare a înregistrării, de multe ori devenind factor determinant și parte integrantă a întregului proces. În acest sens, pentru practica lor documentară, mediul devenea mesajul, iar arhiva a devenit ceva care „își definește rezultatul ca sistem al propriei enunțări, atât ca premisă a evenimentului-enunț, cât și în ceea ce încorporează acesta” [5].

Imagine din a doua expoziția și al treilea eveniment *Enciclopedia lui Meyer* de cuplul KwieKulik, PDDiU,Varșovia, 12.1975 – 01.1976. / View of the KwieKulik's second exhibition and third public event, *Meyers' Encyclopaedia*, PDDiU, Warsaw, 12.1975 – 01.1976. *Courtesy of KwieKulik Archive (view from the front door; at the top the painting with an inscription “KwieKulik” had copied from the postcard from Anastazy Wiśniewski, A Happy New Year, a Month Ahead; the enlarger in the corner where the photographic dark room was placed; in the background: a fragment of the exhibition).*

Documentarea practicilor artistice în Polonia

Cu toate că problematicile arhivării nu constituiau, la sfârșitul anilor ’60 și la începutul anilor ’70, un subiect central în dezbaterile artistice poloneze, se pot identifica, privind retrospectiv, o serie de astfel de lucrări sau artiști interesați de arhivare, mai ales de ceea ce implica ea ca proces al documentării, informării și comunicării. Înțelegând arhiva în sensul cel mai larg posibil, cel dat de Foucault, ca sistem de formare și identificare a enunțurilor, categoriile menționate mai sus pot determina atât posibilitățile, cât și limitările expresiei artistice. În perioada analizată se pot discerne trei moduri de înțelegere a documentării – ca practică intervenționistă a comunicării, ca enunț complex, performativ, cât și ca activitate de colectare cu deschidere istoricizantă.

Primul mod ar include practicile artistice ce au la bază înregistrarea și distribuirea de informații (prin mail-art, de exemplu), provocarea și orice altă tehnică de apropriere (de exemplu, Biroul de poezie – Biuro Poezji a lui Andrzej Partum, Galeria de Informație Creativă – Galeria Informacji Kreatywnej a lui Jan Chwalczyk, sau Galeria Da – Galeria Tak a lui Anastazy Wiśniewski). Cel de-al doilea mod poate fi descris ca spațiu al explorării problematicilor arhivei în contextul redefinirii radicale a sculpturii la Academia de Arte din Varșovia, în atelierele lui Jerzy Jarnuszkiewicz și Oskar Hansen: o tranziție de la documentarea utilitară a stadiilor succesive ale realizării unei sculpturi, la procesul care devine subiect de investigare, dar și o trecere de la explorarea rolului și a utilității fotografiei în construcția formei, la acțiuni, jocuri sau „conversații” intermediale și interpersonale.

În acest context se pot, de asemenea, investiga și modalitățile adecvate de documentare a comunicării vizuale, modalități care devin parte integrantă a procesului, nefiind doar ecouri ale acestuia (exemple Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Jan Stanisław Wojciechowski, Wiktor Gutt sau Waldemar Raniszewski) [6]. Cel de-al treilea mod este cel practicat de artiștii care, fără a aștepta intervenția instituțiilor oficiale, și-au documentat și arhivat propria operă; fotografii care au documentat mediile artistice (cum ar fi Zygmunt Rytka) și galeriile (cu varii statute instituționale) care promovau avangarda și neoavangarda, în cadrul cărora documentarea era tratată ca formă de indexare a acțiunilor înregistrate. Galeriile în general au documentat evenimente care au avut loc în contexte strict delimitate spațial, temporal și auctorial, de asemenea și evenimente la care au contribuit, în funcție de idiomul lor specific (Galeria Foksal, Galeria Współczesna sau Galeria Akumulatory 2). Astfel de acțiuni documentare erau determinate de o succesiune cronologică și de procesul acumulării, definit de similitudine.

KwieKulic și-au elaborat tehnicile și tacticile de arhivare

în paradigma primelor două modele de înțelegere a documentării, cel de-al treilea fiindu-le în schimb diametral opus. PDDiU a avut întotdeauna o poziție radical diferită de cea a „galeriile de autor”, fiind un demers cu totul personal – au eșuat toate încercările de a-l oficializa, în sensul de a-i dedica un spațiu sau un buget. Asemenea instituțiilor avangardiste din Rusia post-revoluționară, PDDiU s-a referit mai curând la un etos științific, decât la unul artistic, concentrându-se pe cercetare și încercând să creeze legături între reflecția teoretică și practica artistică. Cei care au condus PDDiU nu au avut o identitate coezivă și nu au documentat acțiuni prin care ar fi putut-o dobândi, ci au expus atât propriile acțiuni, cât și această arhivă, care se înmulțea prin rizomi, influenței alterității – practici definite de relații nu atât prin similitudine, cât prin adiacență, prin familiar și nefamiliar în același timp.

Arhivă vie, arhivă deschisă

Problematica documentării și a structurilor arhivistice a fost pentru prima dată analizată în Polonia de către criticii de artă afiliați Galeriei Foksal PSP, în textele din 1971 – *Arhiva vie și documentarea*, și în antiexpoziția *Arhive vii* (1972). Contextul era definit printr-o din ce în ce mai accentuată tendință de recuperare a practicilor critice neoavangardiste din Europa de Vest, prin deja menționatul număr crescând de proiecte artistice motivate de fenomenul documentării locale și, de asemenea, printr-o impresionantă acumulare de documente în arhiva Galeriei Foksal. Expoziția *Arhive vii* a inclus manifeste, cataloage, note, filme și material audio. Toate aceste documente au fost înfășurate în plastic, devenind astfel ilizibile. Scopul expoziției nu a fost să prezinte, ci dimpotrivă, să submineze statutul documentului ca sursă a cunoașterii și adevărului. Arătând ceea ce prefigurează o arhivă (izolarea, excluderea, reprimarea), *Arhive vii*, atât textul, cât și expoziția, într-o încercare autodistructivă a arhivei de anihilare a puterii arhontice a documentului și a documentării, au dorit să contrazică acel concept definit de către Derrida – de arhivă a morții, a cărei fractură structurală este memoria.

În decursul deceniului 8, arhiva Galeriei Foksal PSP s-a transformat într-o structură ierarhică închisă, exclusivă față de contemporanii săi și excluzând pe acei artiști aflați în opoziție față de galerie sau care explorau în lucrările lor teme incomode, cum ar fi autoritatea, corporalitatea, sexualitatea, realitățile politice imediate sau cultura de masă din timpul președintelui Gierek.

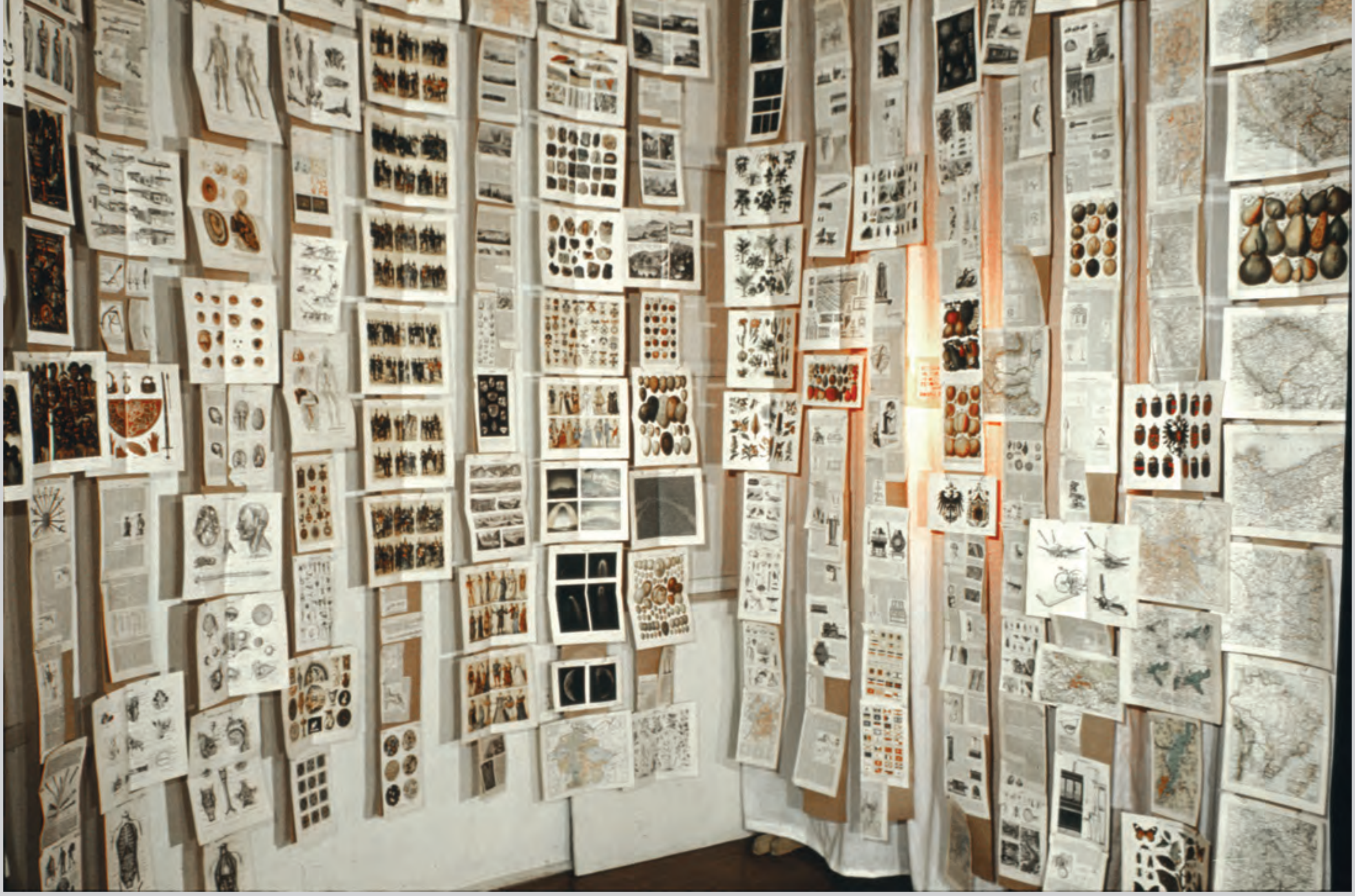
Pe lângă PDDiU, un alt proiect care se opunea hegemoniei avangardei instituționalizate, cu istoria și arhivele sale, a fost *Arhiva deschisă* (1975) a lui Jan S. Wojciechowski [7]. Arhiva personală a artistului a fost prezentată ca operă de artă în cadrul expoziției Bernacki, Bruszewski, Wojciechowski de la Galeria Współczesna din Varșovia. Proiectul lui Wojciechowski a evidențiat, printre altele, procesul continuu al autoistoricizării neoavangardei, prin documentare, întreaga suită de practici de arhivare și prezentarea acestora, în același timp, înfățișând structurile arhivistice ca neverosimil de deschise, într-o iluzorie promisiune a unui transfer liber al conținutului.

PDDiU: O arhivă orizontală

Expoziția *Arhiva vie* a Galeriei Foksal PSP a avut ca temă centrală încremenirea sensului la nivel teoretic, dar a făcut-o de pe poziția celei mai importante instituții central-europene dedicate avangardei; în lupta cu propria istorie, ea avea ca instrument propriile filtre selective și propria arhivă alcătuită sub semnul exclusivismului. PDDiU, pe de altă parte, a fost guvernată de un spirit pragmatic și de un etos al „bunei practici”, al unui demers necesar în situația unei arte sustrase istoricizării și care se desfășura, în același timp, în afara instituțiilor și în afara discursului generat de acestea. Datorită arhivei KwieKulik, această artă a putut deveni discursivă, deschizând trecutul efemer către efectul viitorului: posibilitățile nelimitate de asamblare și dezasamblare, montaj și reconfigurare. Efortul PDDiU poate fi comparat cu un mecanism defensiv împotriva pierderii traumatice și ireversibile [8]. PDDiU a funcționat sub semnul incluziunii, al nedeterminării, al absenței unei ierarhii, înregistrând atât evenimente importante, cât și unele mai puțin semnificative.

Posibilitățile nelimitate ale nenumăratelor legături între indivizi au însemnat pentru PDDiU potențialul creării unei „istorii orizontale”: abandonarea Marii Narațiuni pentru numeroase și polisemice istorii alternative. Într-o manieră apropiată conceptului de „istorie orizontală”, PDDiU a refuzat dihotomia dintre centru și periferie, plasându-și subiecții și arta creată de aceștia într-un context specific și într-o relație mereu deschisă și supusă schimbării [9]. În polifonica arhivă KwieKulik, crescând și fragmentându-se pe axa timpului, trecutul se reîntoarce din viitor. Dar nu ca o traumă, ci ca un „eveniment”, înțeles în accepția lui Alain Badiou: ca breșă în ordinea cunoașterii, care permite subiectului să se re-creeze, în mod afirmativ, din nou [10]. Se reîntoarce ca amintire / neuitare activă despre radicalismul artistic și existențial, un eveniment în care Kwiek și Kulik nu au încetat să creadă.

1. Sven Spieker, *Marea arhivă: birocrația ca sursă artistică*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2008.
2. Sintagmă creată de Zofia Kulik, vezi „Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami życiowymi, czyli SZTUKA Z NERWÓW”, 1986-1995). Link: www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_wywiad1.html. Accesat: 25 august 2009.
3. Sven Spieker, *op. cit.* Deși Spieker nu citează în cartea sa un caz similar cu PDDiU (cum ar fi arhiva Artpool, creată în Ungaria la sfârșitul anilor '70 de către György Galántai și Júlia Klaniczay), el aplică, într-o manieră interesantă, conceptul lui Foucault de a priori istoric, tehnicilor arhivării din anii '70, concept care pare astfel adecvat și pentru interpretarea structurii PDDiU.
4. Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii*, Londra, Routledge, 2002, p. 146.
5. *Ibidem.*
6. Jan Stanisław Wojciechowski, „Rzeźbiarze fotografują – moje lata 70”, *Rzeźbiarze fotografują*, ediție îngrijită de Grzegorz Kowalski și Maryla Sitkowska, Varșovia, Muzeum Narodowe, 2004, p. 27.
7. Łukasz Ronduda, „Jan Stanisław Wojciechowski – Otwarte Archiwum”, „Piktogram”, nr. 5/6 (2006), pp. 106-107.
8. În acest sens, PDDiU combină caracteristicile arhivelor Meydenbauer (arhivă a monumentelor publice) și Rodcenko (o arhivă Lenin), ambele analizate de către Spieker. Vezi: Sven Spieker, op. cit., p. 134.
9. Pentru întregul paragraf, folosesc conceptul de istorie orizontală definit de Piotr Piotrowski. Vezi: Piotr Piotrowski, „Cum să scrii o istorie a artei Europei Centrale și de Est?”, „Al treilea text”, 96 (2009), pp. 5-14.
10. Alain Badiou, *Etica: Eseu despre înțelegerea răului*, trad. de Peter Hallward, New York, Verso, 2002, pp. 40-44.



View of the KwieKulik's installation, *Meyers' Encyclopaedia*, PDDiU, Warsaw, 12.1975 – 01.1976. *Courtesy of KwieKulik Archive (fragments of the exposition lit from behind by a red light, where the original postcard from Anastazy Wiśniewski was placed).*

PDDiU: A Horizontal Archive

Text LUIZA NADER

An Archival Shift

In the field of the visual arts, one can notice from the early 1960s a shift towards practices aimed at archiving reality: textual, photographic or filmic recording, documentation, cataloguing and indexing of the world (e.g. Art and Language, Mary Kelly, Susan Hiller, Douglas Huebler). At the same time, artists interested in archives and archiving worked through the experience of the early avant-gardes. Introducing elements of chance and unconscious work to the problematic of the archival, the Surrealists, Constructivists, and Dadaists deconstructed the 19th-century notion of the archive with its accompanying ideology of the source, comprehensive work, and truth.[1] Also with neo-avant-garde artists the results were not works isomorphic stretching the archival representation towards the world. Rather, the archival practices of the 1960s and 1970s strived towards a complete separation of the representation from its reference (destruction of the indexical relationship), an experience of the simulacrum — seeing instead of the world — of representation, an emphasis on the fragmentariness and inadequateness of the material the archival structure is built with, or attempts to temporarily, provisionally structure the anomic reality. At the same time, the archiving of reality coincided and overlapped with a conglomerate of practices that, from the mid-1960s, began to reject the traditional notion of the work of art and the artistic object, emphasizing process, idea, and work (as in 'a work' as well as 'to work'). Archival practices not only took advantage of and developed, but also formulated and redefined, the instruments of ephemeral, processual, conceptual, and performative art. Rare, however, were the cases of artists affected, on the one hand, by the 'archival impulse', and, on the other, by a mission to protect the elusive knowledge about ephemeral practices which, undocumented, would have turned into myth or fallen into oblivion.

Among such rare artists in the Polish context were Zofia Kulik and Przemysław Kwiek who, from the late 1960s, created the framework of an archive that around 1974 they christened the *Studio of Activities, Documentation and Propagation* (Pracownia Działań, Dokumentacji i Upowszechniania, PDDiU). The context of the Kwiek and Kulik archive, which was located in a private apartment, was determined by a horizon of impossibility — the indifference of the official institutions and the reluctance, or actual hostility, of established galleries such as Galeria Foksal towards neo-avant-garde practices. The PDDiU was a unique project because, being focused on 'actions', it emphasized the problematic of their adequate documentation and the need for social communication. At first, the PDDiU documented projects by Kwiek and Kulik, many of which (e.g. their graduation projects) were archival projects par excellence. With time, however, the archive became also a kind of 'emergency service',[2] documenting the ephemeral activities of artists who, in their existential as well as artistic practices, were inspired by, and worked with, ideas KwieKulik sympathized with.

From the onset, the PDDiU was defined by the idea of protecting and making available — of generating and distributing knowledge about artistic phenomena that were outside the scope of interest of the ideological apparatus of art history of the era. The specificity of an archival structure described the PDDiU not only metaphorically. From the very beginning the materials were catalogued, indexed, structurised by cross-indexed taxonomies, as well as by the affective associations accompanying them. Nor was the PDDiU a structure organized by an externally imposed order. Rather, it followed what Foucault called the historical a priori: principles that establish themselves together with what they are supposed to formulate.[3] In this sense, the PDDiU is an archive construed not only as a data bank but also, and above all, as that which 'differentiates discourses in their multiple existences and specifies them in their own duration'.[4] As they built the PDDiU, the artists were increasingly anxious that what was missed by the eye of history and the lens of the photo camera would be irreversibly lost. Hence their determination in reaching outside their own area of interest, as well as the emotional gesture of abandoning private space — the metaphorical and literal decision to 'go out' in order to save ephemeral artistic activities from historical oblivion. At the same time, the documentation instruments developed by KwieKulik not only served the act of recording but also determined it, often becoming an element of the process. In this sense, in KwieKulik's documentation-based practice, the medium became the message, and the archive became something that 'at the very root of the statement-event, and in that which embodies it, defines at the outset the system of its enunciability'.[5]

At the table from the left / La masă, de la stânga la dreapta: Tomislav Gotovac, Łukasz Szajna, Zofia Kulik, Charles Ahearn, Andrzej Partum, NN, PDDiU, Warsaw, 22.11.1978.
Courtesy of KwieKulik Archive

Documentation of Artistic Practices in Poland

While the problematic of the archive was hardly the core of artistic debates in Poland in the late 1960s and early 1970s, one can, in hindsight, discern constellations of archival practices. Artists were interested chiefly in the issues of documentation, information, and communication. If, after Michel Foucault, we adopt the broadest possible definition of the archive as a general system of statement formation and identification, the above-mentioned categories will define the possibilities and impossibilities of expressibility in the field of the visual arts. In the period in question, we can discern three modes of thinking about documentation: as an interventionist communication practice, a complex performative statement, or a collecting activity opening the possibility of eventual historicization.

The first mode would include artistic practices based on documentation, independent distribution of information (e.g. through mail art), provocation, or the use of all kinds of appropriation techniques (e.g. Andrzej Partum's Biuro Poezji (Poetry Bureau), Jan Chwalczyk's Galeria Informacji Kreatywnej (Creative Information Gallery), or Anastazy Wiśniewski's Galeria Tak (Yes Gallery)). The second mode could be described as a space in which the problematic of documentation is explored in the context of a radical redefinition of the sculptural medium in Jerzy Jarnuszkiewicz's and Oskar Hansen's studios at the Warsaw Academy of Fine Arts: a transition from a utilitarian documentation of the successive stages of the creation of a sculptural object to the issue of an indeterminate process as such, from questions about photography's role and usefulness in the construction of form to intermedial and interpersonal actions, games, or 'conversations'.

In this context, we could also ask questions about adequate modes of documenting visual communications, modes that would be their integral part rather than just an echo (e.g. the practices of Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Jan Stanisław Wojciechowski, Wiktor Gutt, Waldemar Raniszewski,).[6] The third level would be artists who, without waiting for the official institutions, documented and archived their work themselves; photographers documenting the artistic milieu (e.g. Zygmunt Rytka); as well as avant-garde and neo-avant-garde galleries of various institutional statuses, where documentation was treated as indexical towards the practices recorded. Galleries usually documented events taking place in a specific space-time and belonging, as well as co-creating, to their specific artistic idiom (Galeria Foksal, Galeria Współczesna, and Galeria Akumulatory 2). Such documentation was determined by chronology and the process of accumulation, defined by identicalness.

Whereas KwieKulik used in their archive techniques and tactics developed in the former two modes, there was a radical difference between the third mode and their philosophy of documentation. The PDDiU occupied a completely different position in the field of art than the so called 'author's galleries' — it was an utterly private enterprise, and attempts to institutionalize it (aimed at securing a space of its own or a budget) did not succeed. Like the avant-garde institutions in post-revolutionary Russia, the PDDiU referred to a scientific ethos rather than an artistic one, focusing on the process of research, trying to unify theoretical reflection and artistic praxis. The subjects running it had no cohesive identity and did not document actions through which they could gain one. Rather, they exposed their own practices, as well as the constructions of the rhizome-growing archive, to the influence of alterity, practices characterized by relationships not so much of similarity as of 'adjacency' – being familiar and strange at the same time.

Living Archive, Open Archive

The problematic of documentation and archival structures were first critically approached in the Polish context by critics affiliated with Galeria Foksal PSP in their 1971 texts The Living Archive and Documentation and the anti-exhibition Living Archives (1972). Their context was, on the one hand, defined by a growing recuperation of neo-avant-garde critical practices in Western Europe, and, on the other hand, the already mentioned growing number of documentation-based artistic projects in Poland as well as an uncontrolled accumulation of documents in Galeria Foksal's own archive. The *Living Archives* show featured manifestoes, catalogues, recordings, films, and audio materials. All these documents had been wrapped up in plastic, making them illegible. The purpose of the *Living Archive* was not to present, quite the contrary, indeed to undermine the document's status as a source of knowledge and truth. By exposing the structures prefiguring the archive (isolation, exclusion, repression), the , the text and the show, aimed against the Derridian archive of death (whose structural fracture is memory), working against itself, becoming an attempt to annihilate the archontic power of documents and documentation. Over the course of the 1970s, however, the Galeria Foksal PSP archive transformed into a closed hierarchical structure, exclusive towards its contemporary field of art and excluding from the historical narrative those artists and critics who disagreed with it, as well as those artistic practices that explored the issues of authority, corporeality, sexuality, or referred directly to the political reality at hand or the Gierek-era mass culture.

Besides the PDDiU, another project opposing the hegemony of the institutional avant-garde with its history and archives was Jan S. Wojciechowski's *Open Archive* (1975).[7] The artist's private archive was presented as a work of art in the exhibition Bernacki, Bruszewski, Wojciechowski at the Galeria Współczesna in Warsaw. Wojciechowski's project highlighted, among other things, an ongoing process of the neo-avant-garde's self-historicization — through documentation, all kinds of archival practices and their presentations. At the same time, it made archival structures phantasmally transparent, creating an illusory promise of a free transmission of meaning.

PDDiU: A Horizontal Archive

The Galeria Foksal PSP's Living Archive dealt with the cardinal problem of the petrifaction of meaning on the theoretical level, but did so from the position of Central Europe's most important avant-garde institution; wrestling with its own history, it possessed a certain, exclusion-based history and an archive related to it. The PDDiU, in turn, was governed by pragmatics and an ethos of 'good work', of doing a good job in the situation of an art that is not being historicized, which takes place both outside institutions and outside the discourse generated by them. The KwieKulik archive made it possible to make such art discursive, opening the ephemeral past to the effect of the future: the unlimited possibilities of assembling and disassembling, of montage and reconfiguration. The PDDiU work could be compared to a defensive mechanism against irreversible, traumatic loss.[8] It was marked by inclusiveness, indeterminateness, non-hierarchical-ness, as it collected spectacular events as well as unsuccessful ones.

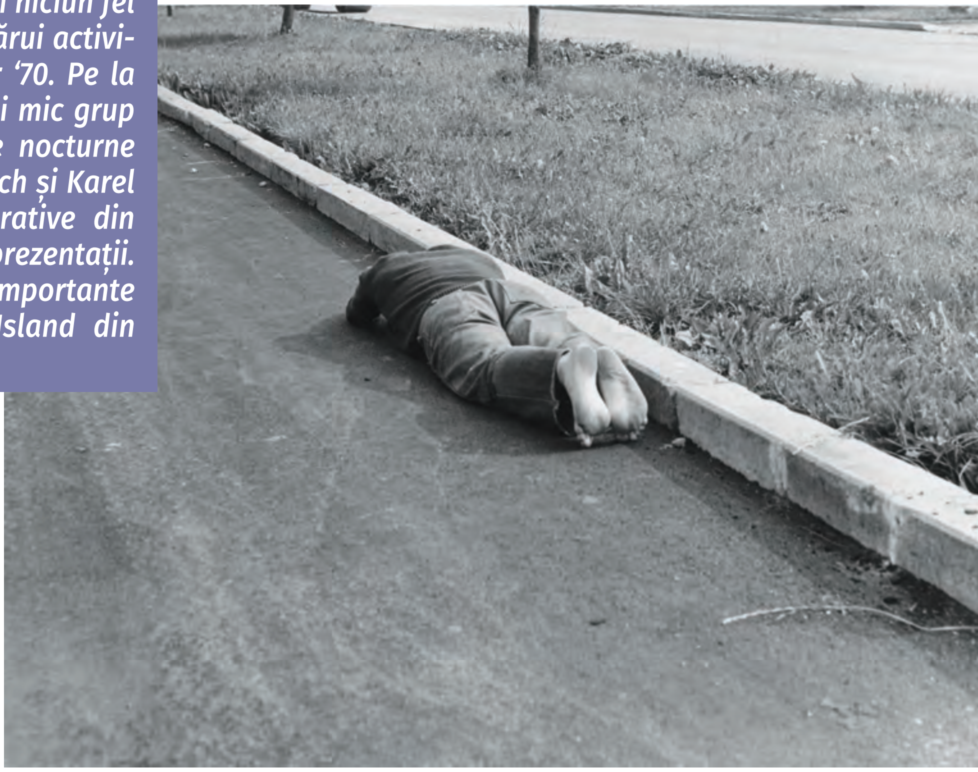
The endless possibilities of the various connections between individual events meant that the PDDiU archive had the potential to 'horizontalize history': to abandon the Grand Narrative on behalf of many polysemous alternative histories. In a manner close to the concept of 'horizontal history', it rejects the centre-peripheries dichotomy, locating subjects and the art they create in a specific place, as well as describing the relationships between them as unstable and always open.[9] In the polyphonic KwieKulik archive, growing and fragmenting along the time axis, the past returns from the future. Rather than as a trauma, however, it returns as an 'event' as in Alain Badiou's definition: a breach in the order of knowledge enabling the subject to affirmatively create himself anew.[10] It returns as memory/active non-forgetting about existential and artistic radicalism; an event that Kwiek and Kulik have been faithful to. / *Translated from Polish by* MARCIN WAWRZYŃCZAK. *Courtesy of the translator*

1. Sven Spieker, *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2008.
2. Zofia Kulik's term, see: "Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami życiowymi, czyli SZTUKA Z NERWÓW", 1986-1995, Link: www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_wywiad1.html. Accessed 25 August 2009.
3. Sven Spieker, *op. cit.* While Spieker does not cite a case similar to the PDDiU (such as the Artpool archive created in Hungary from the late 1970s by György Galántai and Júlia Klaniczay) in his book, he applies, in an interesting manner, Foucault's historical a priori concept to the 1970s archival practices, a concept that seems adequate to interpreting the PDDiU structure as well.
4. Michel Foucault, *The Archaeology Knowledge*, London, Routledge, 2002, p. 146.
5. Ibidem.
6. Jan Stanisław Wojciechowski, "Rzeźbiarze fotografują – moje lata 70", *Rzeźbiarze fotografują*, ed. by Grzegorz Kowalski and Maryla Sitkowska, Warsaw, Muzeum Narodowe, 2004, p. 27.
7. Łukasz Ronduda, "Jan Stanisław Wojciechowski – Otwarte Archiwum", "Piktogram", 5/6 (2006), pp. 106-107.
8. In this sense, the PDDiU combines the characteristics of the archives of Meydenbauer (an archive of public monuments) and Rodchenko (a Lenin archive), both analyzed by Spieker. See: Sven Spieker, *op. cit.*, p. 134.
9. Throughout this paragraph, I use the concept of horizontal history developed by Piotr Piotrowski. See: Piotr Piotrowski, "How to Write a History of Central-East European Art?", "Third Text", 96 (2009), pp. 5-14.
10. Alain Badiou, *Ethics: An Essay on Understanding of Evil*, trans. by Peter Hallward, New York, Verso, 2002, pp. 40-44.

NU AR EXISTA KOVANDA FĂRĂ MILER

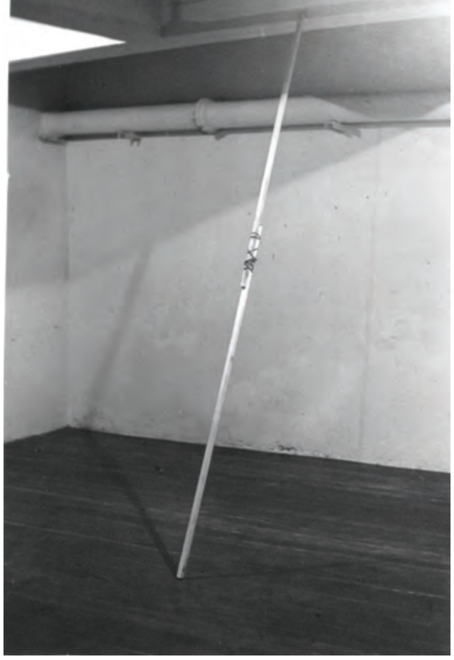
Text
PAVLINA MORGANOVA

Figura cea mai proeminentă a conceptualismului artistic din Praga de la începutul secolului XXI este, fără îndoială, Jiří Kovanda. Cu toate acestea, în anii '70, acesta nu era în centrul atenției, ci făcea parte dintr-un grup mai larg de conceptualiști și de artiști din zona body art din Praga, reunit în jurul lui Karel Miler și Petr Štembera. Kovanda nu a fost în niciun fel asociat cu Aktual-ul lui Milan Knížák, ale cărui activități începeau să apună la începutul anilor '70. Pe la jumătatea anilor '70, acesta aparținea unui mic grup de spectatori care priveau reprezentațiile nocturne clandestine ale lui Petr Štembera, Jan Mlčoch și Karel Miler [1] în pivnița Muzeului de Arte Decorative din Praga; în 1977 contribuia cu propriile reprezentații. Până atunci, el avusese deja reprezentații importante în Piața Wenceslas și Insula Střelecký Island din Praga.



Karel Miler, Ori și ori / *Either, and Or*, 1972. *Courtesy of the artist*

Contactul său cu Jan Mlčoch și Karel Miler, care lucrau la Galeria Națională, l-a ajutat să se angajeze ca depozitar pentru colecția de artă modernă din centrul Pragăi, de la Biblioteca Municipală. Acest loc este important, nu numai pentru că artistul și-a expus câteva instalații aici, ci şi datorită faptului că aici l-a întâlnit zilnic pe Karel Miler. Miler a fost fără îndoială o sursă de inspirație pentru Kovanda: era un istoric de artă cu studii universitare, un traducător al celor mai recente texte teoretice din limba engleză, un prieten apropiat al lui Petr Rezek, Petr Štembera și Jan Mlčoch, și era interesat de fenomenologie şi zen-budism. Miler lucra la Galeria Națională ca prim-curator, iar mai târziu, după epurările politice de la începutul anilor '70, ca tehnician. Încă de atunci, Kovanda și Miler își împărțeau spațiul de lucru, care era un fel de birou. În ciuda faptului că aparțineau unor generații diferite (Miler s-a născut în 1940, iar Kovanda în 1953), îi lega o natură introvertită și un fel de asceză interioară. Ambii erau fascinați de posibilitățile conceptualismului, deoarece nu necesita formare în arte clasice sau materiale scumpe pentru a crea lucrări bune de artă conceptuală. Autoexprimarea era posibilă prin cele mai simple și accesibile mijloace, printr-un gest, printr-un obiect cotidian, printr-un text.
Karel Miler a început să lucreze cu artele spectacolului în debutul anilor '70, când, îndemnat de Petr Štembera, a început să utilizeze semantica, la început în poezia vizuală, în body performance. Prima reprezentație prezentată de Miler, *Either, and Or* din 1972, este un spectacol de joc



Jiří Kovanda, *Instalație III / Installation III*, 1979.
Courtesy of the artist

de cuvinte semantice, evidențiind polaritatea înțelesurilor. Următoarele, în 1973, au fost reprezentațiile *Perpendicular și Identification*, în cadrul cărora corpul este un obiect abstract existențial, generând o situație complet specifică, determinată de efectul gravitației. Miler nu este un artist în adevăratul sens al cuvântului, ci un filozof și un poet. Putem privi opera lui Miler așa cum am privi un poem în imagini, în spiritul mișcării de avangardă poetistă a anilor ‘20, așa cum a fost formulată de Karel Teige. În „*Manifestul poetismului*" din 1928, Teige scria: „...poezia este unică. Toate curentele de inspirație poetică sunt identice din punct de vedere calitativ și diferă doar în sensuri expresive, cantitative. Atunci când abandonăm termenul de «artă», înțelegem cuvântul «poezie» în sensul său grecesc inițial: *poiesis*, creația supremă. Astăzi, poezia nu se regăsește doar în cărți; putem poetiza cu ajutorul culorilor, al luminilor, al sunetelor și mal ișcărilor, putem poetiza cu ajutorul vieții." [2]

Opera lui Miler este, de fapt, mai apropiată de poetismul ceh, decât de body art-ul american; corpul artistului surprins într-un fel de situație fotografie-model este utilizat precum o secțiune dintr-un colaj, ca o intersectare cu lumea reală și cu entitatea imaginii. Acțiunile corporale reprezentau afirmații vizuale pentru Miler. Notițele lui Miler din 1973 conțin scurte afirmații: „Un fapt pur are dimensiunile universului. Puritatea unui fapt face universul un spectacol captivant." [3] Pe lângă conceptualism, acești artiști sunt clar influențați de zen-budism, care era popular la vremea aceea și de care Miler era puternic interesat.

Primele reprezentații ale lui Kovanda au o încărcătură similară: pe 18 noiembrie 1976, a așteptat până când l-a chemat cineva, sau pe 19 noiembrie 1976 și-a întins brațele lateral în Piața Wenceslas.[4] Asemenea lui Miler, corpul lui Kovanda era într-o anumită situație semantică; dar spre deosebire de Miler, corpul lui Kovanda a devenit o parte dintr-o situație socială specifică, chiar dacă a rămas, datorită documentării fotografice, oarecum separat și într-un anumit sens, singur. În opinia mea, puterea performance-urilor lui Kovanda constă în modul în care face vizibil invizibilul interacțiunilor sociale. Dacă cei doi artiști au în comun un anumit simț al subtilității și al discreției gestului, aceștia diferă în relația lor cu spațiul în care gestul este produs. Pentru Karel Miler, fotografia este comunicatorul spectacolului, dovada acestuia, dar și o imagine cu calități vizuale incontestabile. El însuși și-a fotografiat majoritatea reprezentațiilor sau a rugat un prieten să apese butonul aparatului și să fotografieze situația reprezentată. În fotografiile care documentează reprezentațiile lui Miler, aproape întotdeauna există doar Miler și spațiul. Pe de altă parte, în fotografiile lui Jiří Kovanda vedem adesea trecători aleatorii sau alți participanți la performance. Oamenii reprezintă o parte naturală a spațiului în care lucrează Kovanda. Pavel Tuč, care a fotografiat majoritatea reprezentațiilor lui Kovanda, le surprinde de departe într-un mod simplist, care poate chiar să pară un cadru aleatoriu.

În ciuda acestor diferențe, putem găsi în abordările lui Kovanda și Miler alte aspecte similare. Acestea includ, spre exemplu, evitarea fizicalității exaltate și faptul că este problematic să îi considerăm pe amândoi artiști din domeniul body art. În schimb, ambii își folosesc trupurile ca materiale minimaliste sau ca un koan zen-budist. Miler și Kovanda au devenit maeștri ai gestului corporal minimalist care, prin intermediul fotografiei, vizualizează conținuturi metafizice extinse. În acest mod au reușit să comunice o situație complexă a artistului și, mai presus de orice, a individului din cadrul unui regim totalitar.

La sfârșitul anilor ‘70, Miler, asemenea lui Petr Štembera și Jan Mlčoch, nu a mai creat performance-uri. Kovanda a reușit să depășească senzația de oboseală și de stereotipie a reprezentațiilor, pe la sfârșitul anilor ‘80, trecând la instalație. Kovanda a discutat despre acest aspect în anii ‘90, în textul „De la performance la instalație?": „În 1976, am stat pe mijlocul trotuarului din Wenceslas Square cu brațele întinse lateral. Astfel, cineva, undeva, cumva exista. În 1979, am atârnat două scânduri legate de o grindă de tavan într-o cameră goală. Ceva, undeva, cumva exista."[5] Acesta afirmă că principiile lucrărilor sale nu s-au schimbat. Pe durata anilor ‘80, a lucrat cu instalații și a pictat. La începutul anilor 2000, s-a întors la performance cu lucrări precum *Kissing through Glass*, prezentată în 2007 la Tate Modern.

Mă întreb adesea de ce cel mai tânăr și cel mai puțin proeminent dintre conceptualiștii praghezi, Jiří Kovanda, a avut succes. De ce nu Karel Miler, a cărui artă este atât de delicată și de atemporală? De ce nu Petr Štembera, care a fost legat de Marina Abramović sau Chris Burden? Să fie oare rezistența lui Kovanda, să fie sensibilitatea sa în a experimenta în fiecare deceniu? S-au scris multe lucruri despre arta sa. Eu am încercat doar să exprim că, în opinia mea, nu ar exista Kovanda cel pe care îl cunoaștem astăzi, dacă șansa nu ar fi făcut ca acesta să lucreze alături de Karel Miler. Au împărțit un birou timp de peste zece ani, s-au întâlnit zilnic și au petrecut orele de muncă împreună. Nu cred că au vorbit prea mult despre artă; de fapt, nu cred că au vorbit deloc despre artă. Dar sunt sigur că timpul pe care l-au petrecut împreună a fost foarte important, în special pentru Jiří Kovanda.

În urma Revoluției de Catifea din 1989, drumurile lor s-au despărțit în mod natural. Miler s-a întors la lucrările sale academice, ca istoric de artă și curator al colecției de la Galeria Națională din Praga. El își păstrează lucrările de artă, pe care le-a expus integral pentru prima dată în 1977, în apartamentul lui Petr Rezek, iar pentru a doua oară, în 1977, la Galeria Praga, în vechi dosare uzate.[6] La jumătatea anilor ‘90, Kovanda a fost angajat ca asistent la Academia de Arte Plastice din Praga și treptat a devenit un profesor foarte popular și, mai presus de toate, un artist recunoscut la nivel internațional și reprezentat în cele mai prestigioase colecții din lume.

1. Štembera și Miler au avut performance-uri de la începutul anilor ‘70, Mlčoch li s-a alăturat în 1974.
2. Karel Teige, „Manifest poetismu", în: *Avantgarda známá a neznámá*, vol. 2, Svoboda, Praga 1972, p. 591. Manifestul a fost publicat pentru prima dată în revista „ReD", 1928, vol. 1, nr. 9.
3. Notele de lucru dactilografiate din 1973 și păstrate în arhiva lui Karel Miler.
4. Acestea erau două performance-uri fără titlu, din 1976.
5. Jiří Kovanda, „Od akce k instalaci?", în: „Umění instalace", „Výtvarné umění nr. 4", 1994, p. 75.
6. Karel Miler – Petr Štembera – Jan Mlčoch / 1970 - 1980, Praga, Galeria Praga, 25 November 1997 – 25 January 1998. Expoziție pregătită de Karel Srp.

There Would Be No Kovanda without Miler

The most prominent figure of Prague conceptualism in the art world of the early 21st century is undoubtedly Jiří Kovanda. Yet in the 1970s he did not stand at centre stage, instead belonging to a broader group of Prague conceptualists and body artists around Karel Miler and Petr Štembera. Kovanda was not at all associated with Milan Knížák's Aktual, whose activities were fading in the early 1970s. Around the mid 1970s he belonged to a small group of viewers watching the clandestine night-time performances of Petr Štembera, Jan Mlčoch and Karel Miler[1] in the cellar of the Museum of Decorative Arts in Prague; in 1977 he contributed his own performances. At that time he had already carried out important performances on Wenceslas Square and Střelecký Island in Prague. His contact with Jan Mlčoch and Karel Miler, who worked at the National Gallery, helped him secure a position as a depository worker for the collection of modern art that was based in the center of Prague at the Municipal Library.

The place is important, not just because Kovanda carried a few of his installations out there, but because he came into everyday contact with Karel Miler there. Miler was undoubtedly an inspirational figure for Kovanda: he was university educated art historian, a translator of the latest theoretical texts from English, a close friend of Petr Rezek, Petr Štembera and Jan Mlčoch, and held an interest in phenomenology, Zen-Buddhism. Miler worked in the National Gallery first as a curator and later, after the political vetting of the early 1970s, as a technician. Since then Kovanda and Miler shared a work space, an office of sorts. Despite belonging to different generations (Miler was born in 1940 and Kovanda in 1953), they were linked by an introvertive nature and a kind of inner ascetics. Both were fascinated by the possibilities of Conceptualism, since there was no need for classical art training or expensive materials to make good conceptual art. Self expression was possible through the simplest and most accessible means, through a gesture, an everyday object, a text.

Karel Miler began working with performance in the early 1970s when, prompted by Petr Štembera, he began using semantics, which he had originally employed in visual poetry, in body performance. Miler's first presented performance *Either, and Or* from 1972 is performed semantic wordplay emphasizing the polarity of meanings. Following in 1973 were the performances *Perpendicular and Identification*, in which the body is in an abstract existential and completely specific situation determined by the effect of gravity. Miler is not an artist in the true sense of the word, but a philosopher and poet. We can view Miler's work as we would a picture poem in the spirit of the 1920s Poetist avant-garde movement as formulated by Karel Teige. In his 1928 "Poetism manifesto", Teige writes: "...poetry is only one. All currents of inspiration are qualitatively identical and differ only in expressive, quantitative means. In abandoning the term 'art,' we understand the word 'poetry' in its initial Greek sense: poiesis, supreme creation. Today poetry is not only stored in books; we can poetize using color, light, sound and movement, we can poetize with life."[2] Miler's work is really closer to Czech Poetism than to American body-art; the artist's body captured in a kind of photo-model situation is used like a clipping in a collage, as intersection of the real world and entity of the image. Body actions were visual statements for Miler. Miler's 1973 notes to his work contain short statements: "A pure fact has the size of the universe. The purity of a fact makes the universe a thrilling spectacle."[3] In addition to Conceptualism, they are clearly influenced by the then popular Zen-Buddhism, in which Miler was strongly interested.

Kovanda's early performance also have a similar charge: on 18 November 1976 he waited until somebody called him or on 19 November 1976 he stretched his arms out at his sides on Wenceslas Square.[4] Like Miler's, Kovanda's body was in a certain semantic situation; but unlike Miler, Kovanda's body became part of a specific social situation, even if it remains, due to the photo-documentation, somewhat separated and in a certain sense alone. I feel that the power of Kovanda's performances is in how he makes visible the invisible of social interactions. If the two artists share a sense for subtlety and the inconspicuousness of the gesture, they differ in their relationship to the space in which this gesture is made. A photograph is for Karel Miler the communicator of the performance, its proof, but also an image with indisputable visual qualities. He photographed most of his performances himself or would ask a friend to push the camera's button and photograph the performed situation. In the photographs documenting Miler's performances there is almost always just Miler and the space. In the photographs of Jiří Kovanda, however, we often see random bystanders or other participants of the performance. People are a natural part of the space in which Kovanda works. Pavel Tuč, who photographed most of Kovanda's performances, captures them from afar in a completely plain way that can even appear to be a random shot.

Despite these differences we find in Kovanda's and Miler's approach other shared aspects. This includes, for instance, an avoidance of exalted physicality and the fact that it is problematic to consider both to be body artists. Instead, they use their bodies as a minimalist material or a Zen-Buddhist koan. Miler and Kovanda became masters of the minimalist body gesture that, through photography, visualizes broader metaphysical contents. In this way they managed to communicate a complex situation of the artist and, above all, the individual within a totalitarian regime.

Karel Miler, *Identification / Identificare*, 1973. *Courtesy of the artist*

In the late 1970s, Miler, like Petr Štembera and Jan Mlčoch, stopped creating performances. Kovanda was able to overcome the feeling of fatigue and formulaicness of performance around the turn of the 1980s by moving to installations. Kovanda addressed this in the 1990s in the text "From Performance to Installation?": "In 1976, I stood in the middle of the sidewalk on Wenceslas Square with my arms stretched out at my sides. Thus, someone somewhere somehow was. In 1979, I leaned two tied planks against a ceiling beam in an empty room. Something somewhere somehow was."[5] He was saying that the principles of his work do not change. Throughout the 1980s he worked with installations and painted. In the early 2000s he then returned to performance with works such as Kissing through Glass performed in 2007 at the Tate Modern.

I often wonder, why youngest and least prominent of the Prague conceptualists, Jiří Kovanda, made it. Why not Karel Miler, whose art is so delicate and timeless? Why not Petr Štembera who was linked to Marina Abramović or Chris Burden? Is it Kovanda's endurance; is it his sensitivity in testing new waters with every decade? There is a lot written about his art. I just tried to express here that, in my view; there wouldn't be the Kovanda we know today if he had not happened to work alongside with Karel Miler. They shared an office for over ten years, met on a daily basis and spent the workday together. I don't think they talked about art too much; actually I don't think they talked about art at all. But I am sure that the time they spent together had great significance, especially for Jiří Kovanda. Following the Velvet Revolution in 1989, their paths naturally diverged. Miler returned to his scholarly work as an art historian and curator of the collection of the National Gallery in Prague. He stores his artworks, which he comprehensively exhibited for the first time in 1977 in Petr Rezek flat and for the second time in 1997 at the Prague City Gallery, in old worn folders.6 In the mid 1990s, Kovanda was hired as an assistant at the Academy of Fine Arts in Prague and gradually became a popular teacher and, above all, an internationally renowned artist represented in the most prestigious collections around the world.

1. Štembera and Miler performed since the beginning of 1970s, Mlčoch joined them in 1974.
2. Karel Teige, Manifest poetismu, in: *Avantgarda známá a neznámá*, vol. 2, Svoboda, Prague 1972, p. 591. The manifesto was originally published in the journal "ReD", 1928, vol. 1, no. 9.
3. Typed working notes from 1973 and stored in the archive of Karel Miler.
4. These were two untitled performances, from 1976.
5. Jiří Kovanda, "Od akce k instalaci?", in: Umění instalace, „Výtvarné umění no. 4", 1994, p. 75.
6. Karel Miler – Petr Štembera – Jan Mlčoch / 1970 - 1980, Prague, Prague City Gallery, 25 November 1997 – 25

DESPRE ARTA CONCEPTUALĂ ŞI PERFORMATIVITATE: *UNGUARDED MONEY ON THE STREET* A LUI MIKLÓS ERDÉLY*

Text
KATALIN CSEH-VARGA

Inspirat de o monedă de 10 forinţi lăsată între cioburile unei vitrine sparte în timpul revoluţiei, la începutul lui noiembrie 1956 [1], artistului polivalent Miklós Erdély i-a venit ideea să strângă bani pentru scopuri caritabile în locuri publice din Budapesta. [2] Acesta şi-a prezentat conceptul membrilor aşa-numitului Marabou guard, un grup inovator de evrei afiliaţi universităţii Vörösmarty [3], care, la rândul lor, au decis să prezinte conceptul Uniunii Scriitorilor, ai cărei membri demonstrau în cadrul întâlnirilor lor, în timpul revoluţiei, o voinţă extraordinară pentru reformă. [4] Uniunea a susţinut ideea lui Erdély [5] (care până în 1983 nu-i era atribuită, de fapt, nici măcar nu era considerată ca fiind o lucrare artistică) şi l-a ajutat, furnizând diverse cufere pe care să le plaseze în aproximativ opt locaţii [6] din capitala Ungariei.

Aceste cufere erau însoţite de postere ce reprezentau bancnote de 100 de forinţi şi o invitaţie de a dona pentru rudele victimelor: „puritatea revoluţiei noastre ne dă dreptul să colectăm în acest fel donaţii pentru familiile martirilor noştri.”[7] Cuferele erau nepăzite, fiind plasate în zonele urbane ale Budapestei, iar trecătorii puteau face donații, timp de zece până la douăsprezece zile, aruncând bancnote și monede în interiorul acestora.[8]
Unguarded Money on the Street este o lucrare timpurie de artă conceptuală, care a îmbinat acţionismul cu o dimensiune morală[9] puternică, mergând mană în mână cu forţele eliberatoare ale mişcării populare. Ideea centrală a lucrării lui Erdély a fost relaţia unui artist cu starea de urgenţă apărută în urma devalorizării monedei[10], astfel principiile etice devenind dominante – o perspectivă care a contribuit la conturarea istoriografiei unei încercări de reformă, după încheierea stalinismului. Nu există nicio îndoială că modul în care Revoluția din 1956 a devenit un punct de referință istorică, de superioritate morală și politică, rămâne o întrebare importantă. Acest eseu îşi propune să analizeze, la nivel teoretic, atât modul în care s-a intersectat arta conceptuală cu performativitatea, cât și modul în care au apărut acțiunile conceptuale, așa cum Erdély însuși a descris *Unguarded Money*.
Fără să fi citit *Arta după filozofie* a lui Joseph Kosuth, scrisă după 1969, Erdély a explorat ideea artei care nu are doar o funcție decorativă, ci poate servi şi în alte scopuri.[11] Cel mai probabil a fost un factor interior care, în zilele extrem de intense ale revoltelor, l-au determinat pe Erdély să atragă atenția asupra transformărilor care au loc în politica, societatea și cultura maghiară.[12] Artistul a afirmat că – aşa cum scria, de altfel, şi Kosuth – „este necesară separarea esteticii de artă” și că „arta «formalistă» nu este artă, ci pur şi simplu un exercițiu de estetică.”[13] Astfel, Erdély a pus întrebări cruciale referitoare la funcția reală a artei, mai ales în vremuri de criză, reuşind să unească într-un mod creativ rolurile unui critic cu cele ale unui artist.[14] După cum declara în 1983, noțiunea de artă conceptuală nu era familiară multor artiști maghiari. Totuși, mulți dintre aceştia simţeau deja, de ceva vreme, că există o artă care nu are ca obiectiv principal condițiile estetice. (Neo-) avangardiștii au fost în căutarea de forme de exprimare situate dincolo de formalismul material, iar arta conceptuală era o cale de ieșire din asta și „a extins domeniul de aplicare al libertății în domeniul artelor”[15].

Miklós Erdély, Colectare de fonduri la Uniunea Scriitorilor Maghiari pentru ajutorarea familiilor celor căzuți, octombrie 1956, Budapesta / Collecting action of the Hungarian Writer's Union for supporting the families of the fallen), October 1956, Budapest.
Source: 1956 Institute. Photo: Tibor Szentpétery

Miklós Erdély, Puritatea Revoluției noastre! (Cutia de colectare de la Uniunea Scriitorilor Maghiari) / The purity of our revolution! (The collecting box of the Writer's Union), October 1956, Budapest. Source: 1956 Institute / Archive of Radio Free Europe, Kennedy Archive. Photo: László Almásy

În ultima vreme, am ajuns la concluzia că una din variațiile turnurii performative în avangarda maghiară postbelică este strâns legată de apariția și extinderea artei conceptuale.[16] Nu a fost doar ruptura de structurile materiale, triumful limbii în constituția sa transgresivă și efemeră, ci devotamentul față de experiment, care aduce cu sine schimbări sociale, politice și culturale. Imaginea și limba au fost impulsionate de arta conceptuală, iar artiști din Ungaria au extins posibilitățile desenului / picturii, fotografiei, narațiunii vizuale liniare și a poeziei clasice.[17]

Deja de la mijlocul anilor '60 se putea observa o schimbare către o materialitate şi imaterialitate a comunicării în artele plastice.[18] Majoritatea acestor tendințe încorporează fizicalitatea corpului uman, ceea ce a dus la apariţia unui număr de posibilități necunoscute până la acel moment. Cu toate că nu se considerau artiști performativi, artiști precum Gábor Attalai și László Lakner au combinat medii diverse de exprimare artistică, profitând astfel de depăşirea frontierelor. Lucrări artistice de fotografiere a corpului (Attalai)[19] sau acţiuni de desen fotografic (Lakner)[20] au fost cu siguranţă alimentate de un amalgam fertil dintre performativitate şi artă conceptuală. Cu toate că istoricul de artă Géza Boros a pretins că *Unguarded Money* ar fi primul performance[21] maghiar, eu aș fi mai precaută în atribuirea termenului de „performance" la ceea ce Erdély însuși a numit o acțiune conceptuală. Deși *Unguarded Money* are un caracter participativ și include caracteristici ale performativului [*das Performative*], cum ar fi prezența corporală, faptul că se bazează pe un eveniment, efemeritate, procesul de creare, apariţii, aceasta nu conține co-prezența unui public și a unui interpret, a unui „scenariu" sau a oricărui fel de structură. Fascinant în cazul cuferelor umplute cu bancnote și monede este că acestea au fost create printr-un apel la acţiune – lucrarea artistică s-a dezvoltat prin actul concret al persoanelor care împărtășesc cu artistul credința în triumful moral al revoluţiei democratice. *Unguarded Money* este o lucrare fascinantă, deoarece nu a avut nicio funcție sau formă estetică, prin urmare, îndeplinind cerințele internaționale ale artei conceptuale. Este pur și simplu un moment performativ în care ideea a devenit formă.[22]

Ceva mai târziu, lucrările conceptuale ale lui Erdély au devenit mai abstracte, dar – după cum a subliniat şi istoricul de artă Annamaria Szőke la Simpozionul „Marcel Duchamp" desfășurat la Budapesta – funcția artei sale nu s-a schimbat la finele anului 1987: aceasta a avut scopul de a crea un „haos fertil în mintea spectatorului"[23]. Lucrarea artistică despre care vorbea Szőke, *Last Year's Snow* (1970), este prezentată într-o situaţie expoziţională tipică (imaterială), iar *Unguarded Money* a transformat o situație cotidiană, printr-o intervenție activă, într-o acțiune conceptuală dezvoltată în continuare prin logica actului creativ duchampian.[24]

• Mulţumiri deosebite Annamáriei Szőke şi Fundaţiei „Miklós Erdély" pentru furnizarea de informații și materiale valoroase referitoare la *Unguarded Money*. De asemenea, apreciez foarte mult ajutorul necontenit al Centrului de Cercetare Artpool Art, în special sprijinul acordat de către directorul Júlia Klaniczay și arhivista Dóra Halasi.

1. Edit Sasvári la evenimentul Public Art-esték a Kultiplexben: Mi a Public Art? A köztéri művészet új formái. Politika és művészet. Al treilea eveniment din serie. Octombrie 23, 2003. Cu participarea lui Géza Boros, Edit Sasvári, Annamária Szőke şi Dániel Erdély. Sursa: Centrul de Cercetare Artpool Art, înregistrare electronică (DVD).
2. Miklós Erdély, citat în Peternák, Miklós. „Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán", Revista literară și culturală „Árgus". Compilaţie Erdély Miklós. Nr. 5. Vol. II. septembrie – octombrie 1991, pp. 75-88, aici p. 77.
3. Dániel Erdély la evenimentul Beszélgetés Erdély Miklós Őrizetlen pénz című művéről, 22 octombrie, 2006. Műcsarnok. Invitaţi: Éva Standeisky, Zoltán Sebők, Miklós Erdhardt. Coordonator: Edit Sasvári. Versiune dactilografiată. Sursă: Fundaţia „Miklós Erdély" (Annamária Szőke), p. 5.
4. Éva Standeisky, *Ibid*., p. 5.
5. Fekete, Gyula, „Tengercsepp", Magyar Fórum, 12 martie 1992. Link: www.artpool.hu/Erdely/sajto/Boros.html. Accesat ultima oară: 4 aprilie 2016.
6. Annamária Szőke, Public Art-esték a Kultiplexben.
7. Sasvári Edit, Beszélgetés Erdély Miklós Őrizetlen pénz című művéről, p. 1.
8. János Kálmán, Ibid., p. 8.
9. Zoltán Sebők, Ibid., p. 11.
10. *Ibid*., p. 10.
11. Miklós Erdély, citat în „Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán", „Árgus", p. 77.
12. *Ibid.*
13. Kosuth, Joseph, *Art After Philosophy*, 1969. Link: www.lot.at/sfu_sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf. Accesat ultima oară: 5 aprilie 2016.
14. Morgan, Robert C., „Conceptual Art: The Internalization of the Document", Morgan (ed.), *Conceptual Art: An American Perspective*, Jefferson: MacFarland & Company, 1994, pp. 28-47.
15. Miklós Erdély, citat în „Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán", „Árgus", p. 75.
16. Cseh-Varga, Katalin / Nagy, Kristóf, „The Anti-Football of the Hungarian Neo-Avant-Garde. Crossing Art into Immateriality", discuţii din cadrul conferinţei CEAD, Muzeul de Artă Olomouc, 5 aprilie 2016.
17. Mai precis, trebuie să subliniem faptul că arta poetică experimentală duce la un alt fel de performativitate în neo-avangarda maghiară, care a fost recent detectată și a analizată de către Emese Kürti. Vezi și ibid.
18. *Ibid.*
19. A se vedea, de exemplu, *I can be foolish too I-II-III*, numit şi *Idiotic Manner I-II-III* (1973); *No Air* (1971) sau *Cutting of a Wart on my Breast I-II-III* (1971). Cseh-Varga, Katalin. „Documentary Traces of Hungarian Event-Based Art", Shifting Ground: A Visual History of Cold War Hungary, Cristina Cuevas-Wolf / Isotta Poggi (eds.), Exhibition catalogue (în curs de apariţie).
20. Lakner, László, Felveszem a lépcső formáját (1971).
21. Boros, Géza, „Őrizetlen pénz. Jövőkötvény. Két 1956-os konceptualista akció", „Kritika", Nr. 10, 1996, pp. 26-27, aici p. 27.
22. Similar cu titlul legendar al expoziției lui Harald Szeemann: "Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information" (Bern, 1969).
23. Szőke, Annamária, Simpozion „Marcel Duchamp". ELTE Esztétika Tanszék, Budapesta, 11 decembrie 1987. Link: www.artpool.hu/Duchamp/MDspirit/text/Szoke.html. Ultima accesare: 4 aprilie 2016.
24. Foarte similar cu George Brecht. George Brecht, citat în Umathum, Sandra, *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst*. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal, Bielefeld: transcript, 2011, p. 91.

*On Conceptual Art and Performativity: Miklós Erdély's Unguarded Money on the Street**

Text KATALIN CSEH-VARGA

Early November 1956[1] during the days of the revolution, inspired by a 10-Forint-coin in a broken shopping window that was not taken by anyone, Hungarian poly-artist Miklós Erdély came up with an idea to collect money for the reason of charity on public places all around Budapest.[2] He presented the concept to members of the so-called Marabou guard, a Jewish pathfinder group affiliated to the Vörösmarty University[3], who thereupon decided to suggest it to the *Writer's Association* which's member meetings had the strongest reform spirit in the days of the revolution[4]. The *Association* supported Erdély's idea[5] (which until 1983 was not known as his and not even considered to be an artwork) and helped providing diverse cases to place them at about eight different locations[6] in the Hungarian capital. The cases were accompanied by posters with 100-Forint-bills and the invitation to donate to the relatives of the fallen victims: "The purity of our revolution allows us to collect for the families of our martyrs *this* way."[7] The coffers stood in the urban areas without any guards and passer-by was able to make their donations for ten to twelve days[8] by throwing bills and coins into them.

Unguarded Money on the Street is a very early piece of conceptual art that merged actionism with a strong moral dimension[9] going hand in hand with the liberating forces of the folk upheaval. The idea that was in the focal point of Erdély's piece was an artist's reaction to the state of emergency when money lost its value[10] and ethical principles became dominant – a prospect that helped to shape the historiography of a reform attempt following the end of Stalinism positively. There is no doubt that how the 1956 revolution became a historical reference point of moral and political superiority is a striking question, in this particular essay I am looking at, basically on the level of theory, how conceptual art and performativity found together and how conceptual actions[11], as Erdély himself called *Unguarded Money*, could appear.

Without having read Joseph Kosuth's *Art After Philosophy*, that was written not before 1969, Erdély explored that art's only function was not a decorative it could serve other purposes too.[12] Most probably it was an inner pushing factor in the extremely intense days of the upheaval that Erdély decided to draw attention to transformations happening in Hungarian politics, society and culture.[13] The artist had recognized that, in the words of Kosuth, "[i]t is necessary to separate aesthetics from art [...]" and that "[...] "formalist" art [...] is not art at all, but pure exercises in aesthetics."[14] It is absolutely true for Erdély that he asked crucial questions about the real function of art, especially in times of crisis, and that he creatively united the roles of a critic and an artist[15]. As he stated in 1983, the notion of conceptual art was not familiar to many Hungarian artists for quite a long time although many of them sensed the existence of an art without a primary focus on aesthetic conditions. (Neo-) Avant-gardists were looking for forms of expression lying beyond material-formalism. Conceptual art was the way out and it "[...] widened the scope of freedom in the arts [...]"[16].

Lately I have come to the conclusion that one variation of the *performative turn* in the Hungarian post-war avant-garde is tightly linked to the emergence and expansion of conceptual art.[17] It was not only the break with material structures, the triumph of language in its transgressive and ephemeral constitution, but the devotion to experiment that leaves social, political and cultural changes behind. The image and language were both challenged by conceptual art and even artists in Hungary expanded the possibilities of drawing / painting, photography, linear visual narration and classic poetry[18]. At the latest around the middle of the Sixties one could detect a fundamental change toward the different materiality and immateriality of communication in the fine arts.[19] Most of these tendencies incorporated the physicality of the human body that opened a range of unseen possibilities. Artists like Gábor Attalai and László Lakner combined diverse media of artistic expression, took advantage of frontier crossings although they would have never called themselves performance artists. Photo-body works (Attalai)[20] or photo-drawing-actions (Lakner)[21] were certainly driven by a fruitful "mix" of performativity and conceptual art.

Although art historian Géza Boros claimed *Unguarded Money* to be the first Hungarian performance[22] I would be more careful in adapting the term "performance" to what Erdély himself named a conceptual action. Albeit *Unguarded Money* does have a participatory character and includes features of *the performative [das Performative]*, like bodily presence, event-basedness, fleetingness, the process of creation, come-abouts, it does not contain the co-presence of an audience and a performer, a "script" or any structure. What is fascinating about the cases slowly filling with bills and coins is that it was created out of a call for action – the artwork constituted itself through the concrete act of individuals who only share with the artist their belief in the moral triumph of the democratic revolution. *Unguarded Money* is fascinating because it had no aesthetic function and form and therefore fulfilled the international requirements of conceptual art. It is simply a performative moment when the idea became form[23].

Some time later conceptual works of Erdély became more abstract, but, as art historian Annamária Szőke pointed out at the *Marcel Duchamp Symposium* in Budapest by the end of 1987, the function of his art did not change: it followed the aim to create a "fertile chaos in the heads of the spectator"[24]. The art object Szőke was talking about *Last Year's Snow* (1970) presented in a typical (immaterial) exhibition situation, whereat *Unguarded Money* through active intervention turned an everyday situation into a conceptual action developing with the logics of Duchampian art creation further[25].

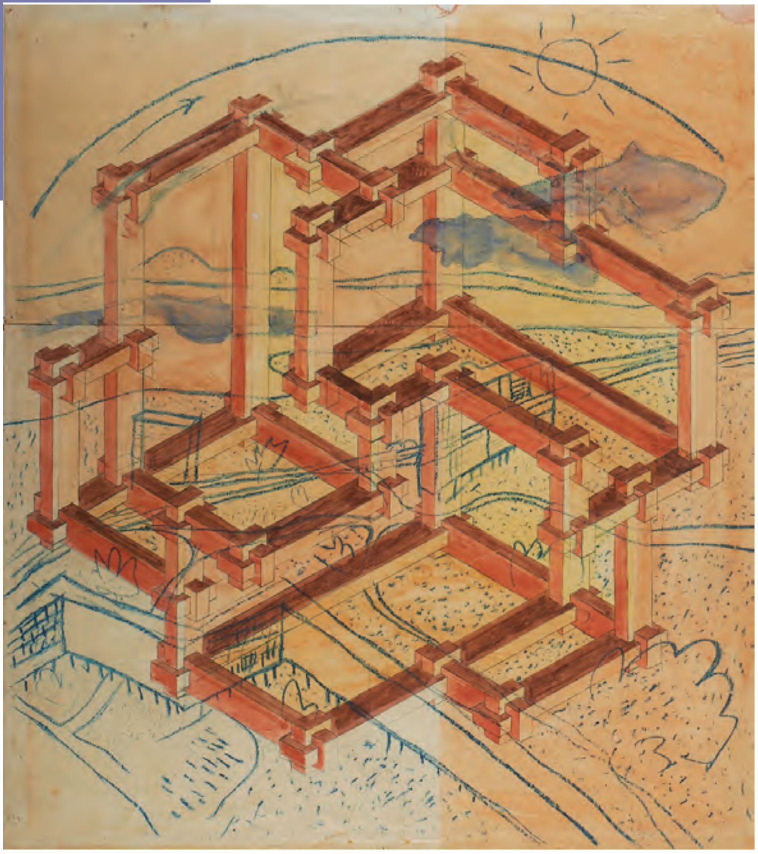
• Special thanks to Annamária Szőke and the Miklós Erdély Foundation for providing me valuable information and material on Unguarded Money. I also very much appreciate the restless help of the Artpool Art Research Centre, especially the assistance of director Júlia Klaniczay and archivist Dóra Halasi.

1. Edit Sasvári at the event Public Art-esték a Kultiplexben: Mi a Public Art? A köztéri művészet új formái. Politika és művészet. Third evening of the series. October 23, 2003. With the participation of Géza Boros, Edit Sasvári, Annamária Szőke and Dániel Erdély. Source: Artpool Art Research Center, DVD recording.
2. Miklós Erdély quoted in Peternák, Miklós. „Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán." Árgus. Irodalmi, kultúrális folyóirat. Erdély Miklós összeállítás. No. 5. Vol. II. September-October 1991. pp. 75-88, here p. 77.
3. Dániel Erdély at the event Beszélgetés Erdély Miklós Őrizetlen pénz című művéről. October 22, 2006. Műcsarnok. Invited guests: Éva Standeisky, Zoltán Sebők, Miklós Erdhardt. Chair: Edit Sasvári. Typewritten version. Source: Miklós Erdély Foundation (Annamária Szőke), p. 5.
4. Éva Standeisky at ibid. p. 5.
5. Fekete, Gyula. „Tengercsepp." Magyar Fórum. March 12, 1992. www.artpool.hu/Erdely/sajto/Boros.html. Last accessed: April 4, 2016.
6. Annamária Szőke at Public Art-esték a Kultiplexben.
7. Sasvári Edit at Beszélgetés Erdély Miklós Őrizetlen pénz című művéről. p. 1.
8. János Kálmán at ibid. p. 8.
9. Zoltán Sebők at ibid. p. 11.
10. Ibid. p. 10.
11. Miklós Erdély quoted in Peternák, Miklós. „Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán." Árgus. p. 77.
12. Ibid.
13. Kosuth, Joseph. „Art After Philosophy." 1969. www.lot.at/sfu_sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf. Last accessed: April 5, 2016.
14. Morgan, Robert C. "Conceptual Art: The Internalization of the Document." Morgan (ed.) Conceptual Art: An American Perspective. Jefferson: MacFarland & Company, 1994. pp. 28-47.
15. Miklós Erdély quoted in „Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán." Árgus, p. 75.
16. Cseh-Varga, Katalin/Nagy, Kristóf. „The Anti-Football of the Hungarian Neo-Avant-Garde. Crossing Art into Immateriality." Talk at the CEAD Conference, Olomouc Museum of Art. April 5, 2016.
17. To be precise we need to outline here that experimental poetics lead to a different kind of performativity in the Hungarian neo-avant-garde which has been recently detected and analyzed by Emese Kürti. See also ibid.
18. Ibid.
19. See e.g. I can be foolish too I-II-III, also called Idiotic Manner I-II-III (1973); No Air (1971) or Cutting of a Wart on my Breast I-II-III (1971). Cseh-Varga, Katalin. „Documentary Traces of Hungarian Event-Based Art." Shifting Ground: A Visual History of Cold War Hungary. Cristina Cuevas-Wolf/Isotta Poggi (eds.) Exhibition catalogue (in progress).
20. Lakner, László. Felveszem a lépcső formáját (1971).
21. Boros, Géza. „Őrizetlen pénz. Jövőkötvény. Két 1956-os konceptualista akció." Kritika. No. 10. 1996. pp.26-27, here p. 27.
22. Analogous to Harald Szeemann's legendary exhibition's title: "Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information" (Bern, 1969).
23. Szőke, Annamária. Marcel Duchamp Szimpozion. ELTE Esztétika Tanszék, Budapest. December 11, 1987. www.artpool.hu/Duchamp/MDspirit/text/Szoke.html. Last accessed: April 4, 2016.
24. Very similar to George Brecht. George Brecht quoted in Umathum, Sandra. Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal. Bielefeld: transcript, 2011. p. 91.

„Construiam orașul universal încă de pe vremea când nu văzusem niciun oraș”*

Text
DIANA MARINCU

Mihai Olos (1940-2015) a fost unul dintre cei mai importanți artiști ai neoavangardei românești, cu o operă care cuprinde sculptură, pictură, acționism și land art. În cadrul studiilor dedicate artei românești de după anii 1950, opera lui Mihai Olos este apreciată și istoricizată fragmentar, prin analiza critică a lucrărilor sale, de cele mai multe ori decupate dintr-un parcurs artistic încă nedescifrat în întregime.



Mihai Olos, *Fără titlu / Untitled*, 1974, goașă pe hârtie / gouache on paper, 100 x 100 cm. Foto / Photo: Marius Popuț. *Courtesy of Olos Estate și Plan B Cluj / Berlin*

Semnificațiile unei identități regionale, comună țărilor excomuniste, dar și în conexiune cu reperele venite din Vest ale artei conceptuale, minimaliste și performative, ar putea developa câteva trăsături distincte ale contextului apariției conceptualismului în România, apropiate de ceea ce Mladen Stilinović definea ca artă conceptuală – „un joc despre condițiile de viață în socialism”. De asemenea, datele incomplete furnizate de exegeza locală asupra operei lui Olos pun în dificultate un demers mai exhaustiv de analiză și rămâne în sarcina unor studii viitoare o astfel de întreprindere care să-și asume formularea unei documentări cronologice exacte. Textul de față introduce câteva dintre noțiunile de bază care au construit teoriile artistului și practica sa extrem de personală, urmărind una dintre liniile posibile de analiză, și anume sistemul de referință mai larg pe care proiectul utopic al „Orașului universal” îl sugerează.

Experimentele anilor 1960 și 1970 în România cuprind o serie de gesturi artistice și redefiniri ale artei având ca punct de pornire tradițiile rurale, spiritualitatea înțeleasă distinct de credința religioasă sau natura ca stadiu de înțelegere a lumii, care prin extensia temporală sau conceptuală a momentului pot merge până la capătul pământului și înapoi[1] sau până în punctul „unde toate se întâlnesc și se despart într-odată” (Mihai Olos), redefiniri datorate unor artiști precum Paul Neagu, Ana Lupaș, Mihai Olos, Alexandru Chira, grupul Sigma ș.a.. Urmele multora dintre intervențiile sau acțiunile acestor artiști sunt recuperate în forme diferite, de la „conservele” gândite de Ana Lupaș pentru lucrările sale, la machetele și desenele lui Olos din atelierul său, recent repuse în circuit[2].

Cunoscut pentru abordarea unui limbaj vizual inspirat de tradițiile, natura și cultura populară din Maramureșul natal, Mihai Olos și-a dezvoltat un sistem conceptual definit de structuri morfologice modulare, care formează proiectul utopic al „Orașului universal” – *Olospolis* (o referință în egală măsură la „satul primordial”[3]). Acest proiect traduce, prin structurile simbolice ale obiectelor tradiționale, modelul unei construcții expandate modular, un oraș „care să se mute cu totul pe alte planete, dacă e cazul”[4]. Influențele constructivismului, ale conceptualismului și ale „plasticii sociale” l-au plasat, încă din anii 1960, în rândul celor mai experimentali artiști din România. Printre acțiunile sale emblematice se numără *Aur, grâu, oameni*, din 1972, de la mina Herja, unde Olos a „regizat” o întâlnire, la 500 metri sub pământ, între minerii care lucrau acolo și lingourile de aur împrumutate de la bancă, reprezentând rezultatul final al muncii lor, pe care aceștia îl vedeau pentru prima dată.

Sau acțiunea *O statuie umblă prin Europa*, în care sculpturile sale se plasau pe fundalul unor locuri istorice sau simboluri culturale cunoscute, cum ar fi Acropola din Atena, Sagrada Familia din Barcelona sau Muntele Vezuviu, trasând un parcurs, în egală măsură fizic și conceptual, cât și o abordare deschisă asupra cunoașterii, prin care trecutul culturii și prezentul artei contemporane din România se aliniază într-o conviețuire simultană, care nu mai cunoaște ierarhii istorice.

Participarea artistului la Documenta 6 (1977), în cadrul Academiei Libere a lui Joseph Beuys, Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research, a pus bazele unei prietenii solide și unei admirații reciproce între cei doi, pornind de la proiectul „Orașului universal”, pe care Olos l-a prezentat acolo. Istoricul de artă Ileana Pintilie descrie această întâlnire: „Olos a început un dialog cu artistul german, i-a explicat lui și celorlalți vizitatori proiectul său despre orașul universal făcând

Mihai Olos, *O statuie umblă prin Europa / A sculpture travelling all over Europe*, 1982, fotografie / photography, Dimensiuni variabile / variable dimentions.
Courtesy of Olos Estate și Plan B Cluj / Berlin

chiar un desen pe tabla aflată în acea sală. În cele din urmă i-a prezentat lui Beuys una din structurile sale în care forma se dezvoltă în progresie geometrică. Beuys trebuia să taie «nodul gordian» și a ales în final un mic modul ca o îmbinare (un nod) care se repeta de câteva sute de ori."[5] Discuțiile lui Mihai Olos cu Beuys au cuprins, de asemenea, conform jurnalului său, povestea visului pe care Olos l-a avut în noaptea în care a murit Le Corbusier, în care vizualizase o „arhitectură colosală" a Orașului universal și a visului despre sculptura luminoasă a lui Rockne Krebs, cu fascicole de laser care creau un spațiu infinit, impresionându-l pe artistul german cu imaginile sale onirice[6].

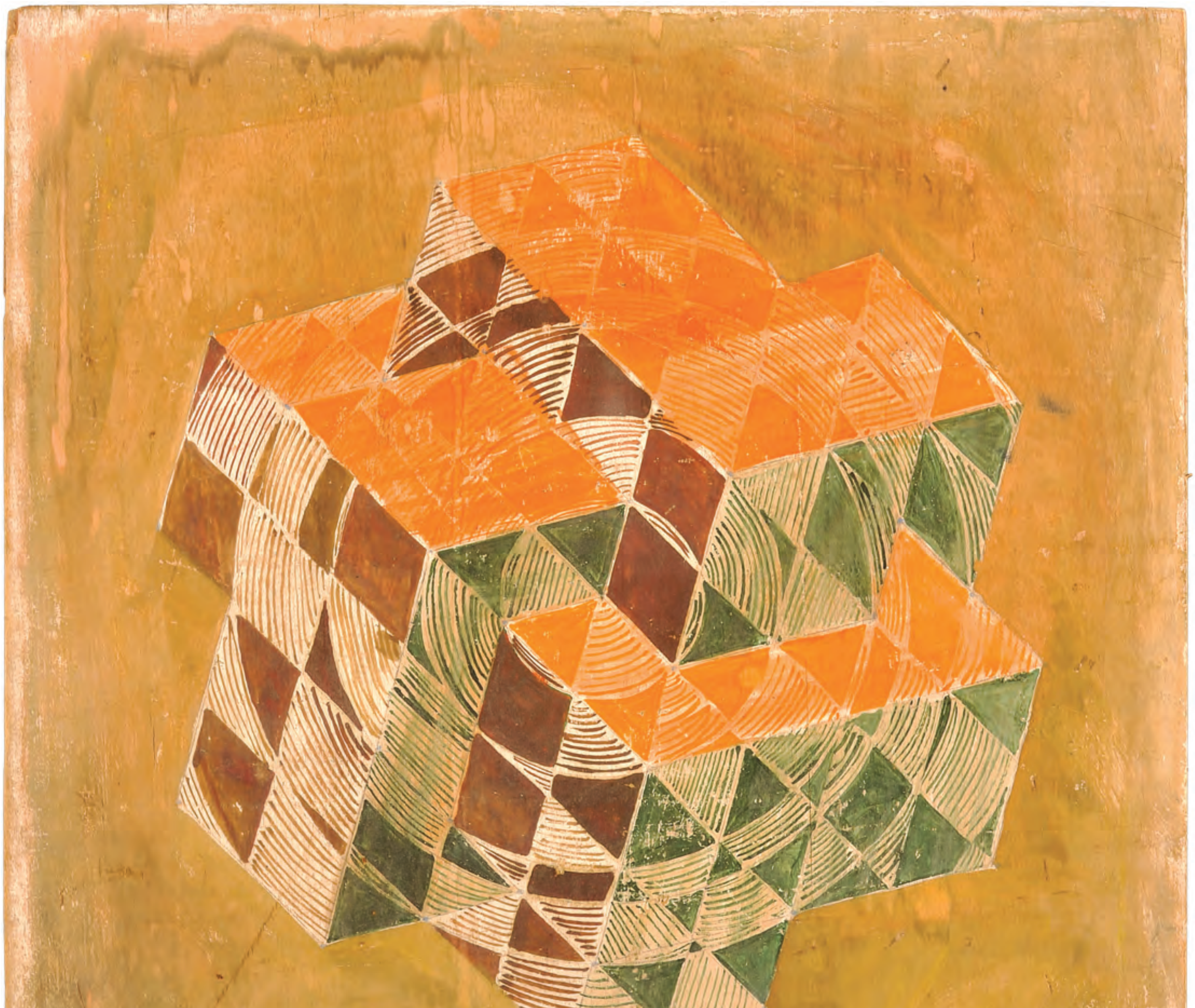
Sculpturile modulare ale lui Mihai Olos reunesc experiența sculpturii tradiționale în lemn cu noile principii ale instalaționismului, creând structuri geometrice abstracte care subliniază calitățile intrinseci ale materialului folosit și potențialul fiecărui element de a se sprijini reciproc. Olos scria: „Modulul, pentru a se împlini, se bizuie pe toleranța lemnului."[7] Lucrările rezultate astfel, în special micile obiecte indestructibile, sunt dovezile unei structuri care se poate extinde la infinit, urmărind principiile unor module îmbinate între ele care formează în final obiecte independente. Această independență constă în sistemul autosusținerii fiecărui modul, fără lipiri sau alte intruziuni în materialul obiectului, cât și în potențialul obiectului de a deveni o structură dinamică care prin rotire nu-și schimbă forma sau înfățișarea.

Limbajul pe care artistul îl preia din folclorul maramureșean este considerat de acesta extrem de actual și specific narațiunilor prezentului (cum este forma fusului cu zdrangăne). Creația lui Mihai Olos nu „traduce" principiile ce definesc cultura populară în arta vizuală a prezentului, ci parcurge un drum al descifrării realității înconjurătoare prin aceste principii fundamentale ale construcției generative și îmbinărilor firești. Orașul universal este înțeles prin satul universal, despre care Olos spunea: „Satul este ultima singurătate colectivă. Este un nod. Orașul este intermediul dintre lume și sat. Gândită lumea ca sat, orașul este o aglomerație hibridă, neorganică."[8] În sculpturile de mici dimensiuni, machete ale unor proiecte mai mari, există un echilibru între monumentalitatea proiectului modernist și modestia meșteșugului popular ce reașază principiile estetice și simbolice într-un program artistic coerent, al cunoașterii universale prin aprofundarea propriei istorii.

De altfel, Olos recunoaște că primele sale reflecții asupra orașului au survenit încă de pe vremea când nu văzuse cum arată un oraș, totul pornind de la alcătuirea satului natal. Istoria personală și identitatea locală nu pot fi însă considerate singurul cadru de analiză al gramaticii formale folosite de artist, dacă ne gândim la versatilitatea și complexitatea artei populare pe care o invocă adesea. Unitatea creației sale constă probabil în viziunea asupra microstructurilor materiei integrate macrocosmosului care cuprinde, „răsucește" și leagă creativitatea umană într-o spirală exponențială infinită.

Dacă în 2013 curatorul italian Massimiliano Gioni propunea un nou filtru prin care se poate desluși creația vizuală a lumii contemporane, prin intermediul imaginii ca instrument al cunoașterii enciclopedice, o recontextualizare în acest spirit a Orașului universal gândit de Mihai Olos ar putea apropia proiectul său de alte demersuri artistice utopice guvernate de imaginație și intuiție. Vizualitatea contemporană, la care face apel Gioni, nu impune canoane sau limbaje dominante, ci teritorii spirituale eliberate de condiția reprezentării realității imediate, făcând posibilă imaginarea unor lumi construite în întregime de artiști. *Orașul universal* și-ar găsi astfel locul alături de *Palatul Enciclopedic* al lui Marino Auriti sau de *Apollo's Ecstasy*, cunoscuta instalație a lui Walter de Maria, într-un „muzeu imaginar" al armoniei dintre om și univers. Imposibilitatea de a încadra proiectele lui Olos într-un canon deja existent, pe de-o parte, blochează adesea referințele critice asupra operei sale, dar, pe de altă parte, deschide o valorificare curatorială și critică, în care reprezentarea vizuală, sursele de inspirație, gesturile neoficiale, mărturiile, conexiunile imprevizibile și libere pot forma canale noi de receptare pentru opera artistului.

* Mihai Olos, „Carta de la Murska Sobota", „Verso", bilunar cultural, 2010, nr. 79, 16-28 februarie.
1. Referință la expoziția „Ends of the Earth: Land Art to 1974", dedicată cercetării lucrărilor de Land Art, curatoriată de Philipp Kaiser și Miwon Kwon, Haus der Kunst, 2012-2013.
2. În 2010, la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, curatoarele Liviana Dan și Anca Mihuleț au expus lucrările lui Mihai Olos într-o expoziție dedicată operei acestuia și au început o cercetare mai amplă, multe dintre piesele expuse fiind aduse direct din atelierul artistului de la Baia Mare și restaurate la Muzeul Brukenthal.
3. Ana Olos, Mihai Olos. La povești în casa de paie. Fragmente de jurnal, Editura Fundației Triade, Timișoara, 2015, p. 176.
4. Mihai Olos, *op. cit.*
5. Ileana Pintilie, Acționismul în România în timpul comunismului, Editura Idea Print, Cluj, 2000, p. 23.
6. Ana Olos, *op. cit.*, pp. 57-58.
7. Mihai Olos, *op. cit.*
8. Ana Olos, *op. cit.*, pp. 176-177.



Mihai Olos, *Fără titlu* / *Untitled*, Anii 1970 / 1970s, tehnică mixtă pe placaj / mixed media on plywood, 45.1 x 45 cm. Foto / Photo: Marius Popuț.
Courtesy of Olos Estate și Plan B Cluj / Berlin

"I Had Been Building the Universal City When I had Not Yet Seen Any City At All"*

Text DIANA MARINCU

Mihai Olos (1940-2015) was one of the most outstanding artists of the Romanian neo-avant-garde, whose work includes sculpture, painting, actionism and land art. As part of the studies of Romanian art after the 1950s, the work of Mihai Olos is evaluated and put into a historical context only in a fragmentary way, more often than not, cut out from an artistic path which has not yet been fully deciphered. The significations of a regional, common identity of the ex-communist countries, but also connected to the landmarks of the conceptual, minimalist and performing art coming from the West, might develop several distinct features of the context in which conceptualism appeared in Romania, close to what Mladen Stilinović defined as conceptual art – "a play about the living conditions in socialism." Also, the incomplete data supplied by the local criticism of the work by Olos hampers a more exhaustive analytical demarche and it will be the task of future studies to approach such an enterprise which would assume to formulate an accurate chronological documentation. The present text introduces several of the basic notions which founded the theories of the artist and his extremely personal practice, following one of the possible lines of analysis, that is, the broader reference system suggested by the utopian project of the "Universal City".

The experiments of the sixties and seventies in Romania include a series of artistic gestures and of redefinitions of art with a starting point in the rural traditions, in spirituality understood distinctly from religious faith, or in nature as a stage of understanding the world, which can go, through the temporal or conceptual extension of the moment, to the end of the Earth and back, or to the point "where everything meets and parts at once" (Mihai Olos)[1]; such redefinitions are owned to artists like Paul Neagu, Ana Lupaș, Mihai Olos, Alexandru Chira, the Sigma Group and others. The traces of many of their interventions or actions are recovered in various forms, from the "tin cans" thought by Ana Lupaș for her works, to the scale models and the drawings of Olos in his study, which were recently introduced again into the circuit[2].

Known for his approach of a visual language inspired by folk traditions, the folk nature and culture of his native Maramures, Mihai Olos developed a conceptual system defined by modular morphological structures, which form the utopian project of the "Universal City" – *Olospolis* (at the same time a reference to the "primeval village")[3]. Through the symbolic structures of the traditional objects, this project translates the model of a construction expended by modules, a city "which could move on different planets, if need be."[4] The influences of constructivism, conceptualism and "social visual art" placed him as early as the 1960s among the most experimental artists in Romania. Among his emblematic actions is ***Gold, Wheat, People***, in 1972, from the Herja mine, where Olos "directed" a meeting, 500 meters underground, between the miners working there and the gold ingots borrowed from the bank, which represented the end result of their work, seen by them for the first time.

Or the action *A Statue is Walking Across Europe*, in which his sculptures were placed on the background of well known historical places or cultural symbols, such as the Acropolis in Athens, the Sagrada Familia in Barcelona, or Mount Vesuvius, tracing an equally physical and conceptual roadmap, as well as an open approach to knowledge, whereby the past of the culture and the present of contemporary art in Romania aligned in a simultaneous cohabitation, which no longer has historical hierarchies.

The artist's participation in Documenta 6 (1977), as part of the Free Academy of Joseph Beuys, Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research, laid the foundations of a solid friendship and of a mutual admiration between the two, starting from the project of the "Universal City", which Olos presented there. Art historian Ileana Pintilie describes this meeting as follows: „Olos started a dialog with the German artist, he explained to him and to the other visitors his project of the universal city, even sketching a drawing on the table in that hall. Eventually, he showed Beuys one of his structures in which the form develops in geometrical progression. Beuys has to "cut the Gordian knot", so he finally chose a small module as a twining (a knot) which repeated itself several hundred times."[5] Mihai Olos's discussions with Beuys also included, according to his diary, the story of the dream that Olos had during the night when Le Corbusier died, when he had envisioned a "colossal architecture" of the Universal City, and of the dream of Rockne Krebs's luminous sculpture, with laser beams which created an infinite space, impressing the German artist with his onirical images[6].

Mihail Olos' modular sculptures marry the experience of traditional wood sculpture with the new principles of installationism, creating abstract geometrical structures which underscore the intrinsic qualities of the materials used and the potential of each element to mutually support each other. Olos wrote: "In order to be completed, the module rests on the tolerance of the wood."[7]

The works thus resulted, especially the small indestructible objects, are proofs of a structure which can extend to the infinite, following the principles of entwined modules which finally form independent objects. This independence consists in the system of self-support of each module, without collages or other intrusions in the material of the object, as well as in the potential of the object to become a dynamic structure, which does not change its shape or aspect when rotated.

The language the artist draws from the Maramures folklore is considered by him extremely present and specific of the narratives of the present (such as the form of the spindle with bells). Mihai Olos's creation does not "translate" principles which define popular culture into the visual art of the present; instead, he crosses a road of deciphering the surrounding reality through these fundamental principles of the generative construction and of the natural twinning. The universal city is understood by the universal village, of which Olos said: "The village is the last collective loneliness. It is a knot. The city is the intermedium between the world and the village. Thinking the world as a village, the city is a hybrid, non/organic agglomeration."[8] There is a balance in the small-size sculptures, scale models of bigger projects, between the monumentality of the modernist project and the modesty of the folk craft, which re-arranges the aesthetic and symbolic principles into a coherent artistic program, of universal knowledge though the in-depth research if one's own history.

As a matter of fact, Olos admits that his first reflections on the city first came by when he had not yet seen what a city looks like, everything starting from the composition of his native village. Personal history and local identity cannot, however, be considered the only framework of analysis of the formal grammar used by the artist, should be think of the versatility and complexity of folk art which he often invokes. The unity of his creation probably consists in his vision of the micro-structures of matter, integrated into the macrocosm, which encompasses, "twists" and links human creativity into an infinite exponential spiral.

While, in 2013, Italian curator Massimiliano Gioni proposed a new filter to reflect the visual creation of the contemporary world, through the agency of the image as instrument of encyclopedic knowledge, a re-contextualization in this spirit of the "Universal City" conceived by Mihai Olos might bring his project closer to other utopian artistic demarches, governed by imagination and intuition. Contemporary visuality, to which Gioni resorts to, does not impose dominating canons or languages, but spiritual realms liberated from the condition of representing the immediate reality, allowing the imagination of worlds built entirely by artists.

The Universal city would thus find its place alongside The Encyclopaedic Palace of Marino Auriti or Apollo's Ecstasy, the well/known installation by Walter de Maria, in an "imaginary museum" of the harmony between man and the universe. The impossibility to encapsulate Olos' projects into an already existing canon, on the one hand, often blocks the critical references to his work, while, on the other hand, it opens a curatorial and critical reappraisal, in which the visual representation, the sources of inspiration, ne unofficial gestures, the accounts, the unpredictable and free connections can form new channels of reception for the artist's work.

* Mihai Olos, "The Charter from Murska Sobota", "Verso", cultural bimonthly, 2010, no. 79, 16-28 February.

1. Reference to the exhibition "Ends of the Earth: Land Art to 1974", devoted to the research of the Land Art works, curated by Philipp Kaiser and Miwon Kwon, Haus der Kunst, 2012-2013.
2. In 2010, curators Liviana Dan and Anca Mihulet exhibited Mihai Olos' works, at the Contemporary Art Gallery of the National Brukenthal Museum, in a show devoted to him and they started a more complex research, many of the exhibits being directly brought from the artist's study in Baia Mare and restored at the Brukenthal Museum.
3. Ana Olos, *"Mihai Olos. La povești în casa de paie. Fragmente de jurnal"* (Story-Telling in The Straw House), Triade Publishing House, Timișoara, 2015, p. 176.
4. Mihai Olos, op. cit.
5. Ileana Pintilie, Acționismul în România în timpul comunismului, Idea Print Publishing House, Cluj, 2000, p. 23.
6. Ana Olos, op. cit., pp. 57-58.
7. Mihai Olos, op. cit
8. Ana Olos, op. cit., pp. 176-177.

Mihai Olos, *Fără titlu* / *Untitled*, 2007. Foto / Photo: Marius Popuț. Courtesy of Olos Estate și Plan B Cluj / Berlin

Mihai Olos, *Fără titlu* / *Untitled*, anii 1970 / 1970s, Sculptură în lemn / wood sculpture, Foto / Photo: Marius Popuț. Courtesy of Olos Estate și Plan B Cluj / Berlin

MIKLÓS ONUCSAN

Câteva repere ale procesualității în practica artistică timpurie

Text
MĂDĂLINA BRAȘOVEANU

Deși nu s-au numărat până acum printre lucrările care să beneficieze de o semnificativă atenție critică, în favoarea altor creații ale sale, care implicau obiectul, instalația, asamblajul sau fotografia, seriile lucrărilor bidimensionale realizate în decursul anilor ’80 de Miklós Onucsan împărtășesc în egală măsură preocupările de sistematizare a gândirii și reprezentării artistice regăsibile în celelalte categorii de lucrări. Diverse demersuri ale artistului din acea perioadă, care au primit, prin execuție, variate forme de materializare, au ca numitor comun, pe de o parte, preocuparea pentru procesul de concepție și formulare a rezultatului vizual, iar pe de altă parte, urma, respectiv caracterul mai mult sau mai puțin mediat de urmă al imaginii.

Miklós Onucsan, *Istoria ruginii de la origini până azi*, 1986, obiect găsit, 200 x 600 cm. *Courtesy of the author*

Prima dintre seriile lucrărilor bidimensionale, înscrisă sub titlurile generice Exerciții și *Plan de așteptare*, a fost inițiată încă de la debutul anilor ’80 și a constat în standardizarea unui proces de obținere a imaginilor, care rezulta în urma observării unui accident: un fier de călcat nerăcit, uitat pe un teanc de hârtii, printre care se afla și o coală indigo. Posibilitatea imprimării termice a indigoului pe hârtie a condus la declanșarea exercițiilor de reproducere controlată a accidentului, cu implicarea ocazională a altor instrumente și ingrediente neconvenționale, rezultând imagini-urmă de o mare expresivitate și varietate grafică, într-un timp foarte scurt și cu o implicare minimală și lipsită de „măiestrie” a manualității.

Prețiozitatea de filigran a efectelor grafice obținute devansau cu mult eficacitatea tehnicilor grafice tradiționale, în imagini care se obțineau repede și facil, dar erau în același timp unicate, care se supuneau încă regulilor de compunere a suprafeței ce mizau pe rezultate estetice – atât cât puteau fi ele controlabile în procesul de reproducere a accidentului. Interesul artistului în tot acest proces era unul ambivalent, urmărind, pe de o parte, desăvârșirea unei tehnici apte să producă ușor și eficient o cantitate mare de suprafețe grafice spectaculoase, pentru a le submina importanța, pe de altă parte, prin însăși suprasaturarea cu imagini pe care a generat-o, pentru a se debarasa de imaginea estetică și de efectul vizual, cultivând statutul lor de urmă, de amprentă, frenetic și facil reprezentabilă, în contextul convingerii ferme a artistului potrivit căreia arta nu este o îndeletnicire a iscusinței manuale.

Cea de-a doua serie a lucrărilor bidimensionale, inițiată spre mijlocul anilor ’80, se revendică de la *Exercițiile* în „tehnica” indigoului cu privire la modul în care înțelege statutul și producția imaginii, dar este rezultatul unei înscenări procesuale diferite. Aici, ingredientul principal de obținere a imaginii este hârtia stratificată cu smoală, a cărei constituție era dată de două straturi de hârtie lipite între ele printr-un strat subțire de smoală. Artistul lucra cu hârtia astfel preparată intervenind asupra ei cu instrumente încălzite și / sau cu solvenți, în cadrul unor exerciții de „accident controlat”, fiind preocupat, de această dată, de inversarea direcției de amprentare a hârtiei: aici urma, semnele grafice constituente ale imaginii, se developau din spa-

Miklós Onucsan, *Am udat o potcoavă ca pe o floare*, 1983, proces și obiect (pânză, rugină, suport de lemn), 45 x 20 cm. *Courtesy of the author*

tele suprafeței purtătoare de imagine, veneau de dincolo de ea prin dizolvarea și / sau încălzirea stratului de smoală de dedesubt, care permeabiliza hârtia și se configura, într-un mod limitat controlabil, într-o imagine.

Intervenția manuală este și în cazul acestor lucrări una minimă și „neiscusită", ea reproducând doar un ansamblu de gesturi mecanice și intervenții chimice care nu aplicau semnul grafic pe suprafața hârtiei, ci funcționau cu rol mai degrabă de invocare, chemând semnul grafic, de dincolo, la suprafața hârtiei, într-un proces marcat și el de un grad mare de imprevizibilitate asupra rezultatului. Unul dintre „desenele" rezultate în urma acestui proces a fost implicat, în 1987, în asamblajul cu titlul *Poarta bunicii*, unde se regăsește coborât de pe perete și instalat tridimensional, sprijinit de simeză, ca o altă etapă de prelucrare a „debarasării" de convenția imaginii bidimensionale. *Obiect de marș*, din 1995, va utiliza, la rândul său, un „desen" cu smoală care va fi montat, ca un papirus supradimensionat, pe două bețe roșii de steag, un picto-obiect care reușește să rezume câteva din reperele majore ale practicii artistului din anii '80 și care a fost asumat de artist într-o dimensiune autoreferențială, de stindard personal. Din aceeași experiență a „desenării" cu smoală – sau, cel puțin, din utilizarea aceluiași material al hârtiei stratificate – se va alimenta tot mai târziu, la mijlocul anilor '90, *Camuflaj*-ul (1994), un uriaș pseudodesen ambiental, construit pe un mecanism formal autogenerator (potențial infinit) și a cărui logică de separare, de filtrare şi voalare a acelui „dincolo" de el, față de un omniprezent „dincoace", revizitează și revizuiește întrucâtva logica procesuală implicată în seria „desenelor" cu smoală.

Centrat tot în jurul caracterului de urmă al imaginii, obiectul *Am udat o potcoavă ca pe o floare* (1983) se înscrie într-o formulă diferită de lucru cu procesualitatea față de exemplele de mai sus. Aici, obiectul se identifică cu procesul care l-a generat și a cărui descriere o poartă în titlu: amprentarea contururilor unei potcoave pe o pânză albă prin intermediul ruginii care a rezultat în urma udării regulate a ansamblului. Prin completa transparentizare a procesului său, obiectul *Am udat o potcoavă...* demistifică întru totul actul creator, îl banalizează în simpla descriere a parcursului său, care devine astfel repetabil și poate fi (re)pus în practică de oricine, pentru că nu necesită intervenție directă asupra imaginii ori iscusință manuală.

Toate acestea, în plină asemănare formală cu imaginea acheiropoieton a *Vălului Veronicăi,* unul dintre reperele fundamentale ale tradiției imaginii în cultura europeană – o referință neintenționată în sine de către artist. „Adevărata imagine", nefăcută de mâna omului, pe care obiectul *Am udat o potcoavă...* o expune își găsește, în schimb, referința în dimensiunea populară (superstițioasă chiar) a norocului și face vizibil un proces care caută (nu fără ironie) să destabilizeze caracterul manufactural al producției vizuale, afirmând în mod explicit funcția activă a gândirii artistice care depistează, prelucrează și reformulează inclusiv accidentalul, întâmplarea, imediatul.

Din întâmplare se revendică, în bună măsură, și lucrarea *Istoria ruginii de la ori-*

gini până azi, din 1986: o bucată mare de hârtie plastifiată, găsită de artist sub forma în care a expus-o ulterior, fără a mai fi intervenit în niciun fel asupra ei, cu excepția titlului. Aici procesul prin care s-a ajuns la imagine s-a desfășurat independent de controlul și chiar de observația artistului, într-o deplină anonimitate a condițiilor și a factorilor săi determinanți, rămânând vizibile doar rezultatele lui, urmele amprentate pe suprafața de hârtie. Imagine nefăcută de mâna artistului, ea păstra în desfășurarea amprentelor sale grafice nonfigurative un caracter puternic narativ, pe care artistul l-a subsumat în titlul grandios care se inspira ironic din marile genealogii istorice, „de la origini până azi", într-un gest care miza pe faptul că această nominalizare, alături de obiectul găsit, compun o alăturare incontestabilă.

Tentația de a lectura temele producției / productivității prelucrate de Onucsan, în procesele și lucrările descrise mai sus, ca aluzii mai mult sau mai puțin directe la registrul politic al vremii, este una reală – tema muncii și uzinei, a producției planificate și depășirea planului, a raționalismului ideologizat care domina sfera socială ș.a. Aceste referințe nu au fost, însă, asumate de artist, care și-a situat creația și preocupările într-o dimensiune non-politică, autoreferențială și / sau vizând o autonomie a domeniului artei, ele putând fi, cel mult, invocate ca aluzii indirecte și involuntare.

Referințele artistului se îndreptau mai degrabă asupra contextului artistic local, asupra rigidizării și închistării tradiționaliste a practicilor artistice majoritare ale breslei reunite în UAP, asupra producției inflaționiste de „marfă" artistică în absența unei interogări autoreflexive a demersului de lucru și creare de imagine. O lecturare politică, în termeni tari, a acestor lucrări le-ar deturna semantic în raport cu intenționalitatea artistului, aruncând o proiecție distorsionată asupra unei practici care se poate legitima, eventual, prin categoria politică a „dezinteresului", în sensul dat de Klara Kemp-Welch.

Miklós Onucsan, *Obiect de marș*, 1995, tehnică personală (hârtie stratificată, smoală), bețe de steag din lemn, 220 x 450 cm. *Courtesy of the author*

Miklós Onucsan
Few landmarks of processuality in the early artistic practice

Text MĂDĂLINA BRAȘOVEANU

Until now the bi-dimensional works created by Miklós Onucsan in the 1980s did not benefit much from critical attention, compared to his other works of different media, such as objects, installations, assemblages and photographs; however they share with the rest of his art the same interest for the systematization of thought and artistic representation. Several interests and intents which the artist has translated visually, in that period, in as many forms and expressions, share the central concern for the process of conception and formulation of the visual outcome, and well as an acceptation of the artwork as being the more or less mediated trace of an image.

The first series of bi-dimensional works, generically called *Exercises and Waiting Plan*, was initiated in the early 80s, and consisted of a standardized process for obtaining an accidental image: a heated iron on a paper stack containing one indigo paper. The possibilities of the indigo thermal imprints observed in the initial accident have lead to controlled recreations of the event, with the occasional addition of other unconventional instruments and ingredients. The resulting trace-images were highly expressive and graphically varied, and their making implied a very short amount of time, effort and skill.

The filigree complexity of the graphic effects obtained in this way were way ahead the traditional techniques in the creation of these images which were at the same time fast and easy but also individual artworks which still followed the rules of composition and of structuring the surface for specific visual outcomes – as much as the process of an accident recreation allows for such control. The artist's intent in this process was ambivalent, as he attempted to perfect a technique which would grant him an efficient and easy way of producing a large amount of impressive graphics - in order to undermine their relevance - but at the same time he strived, by the means of this very overabundance of images, to eliminate their aesthetic identity and diminish their visual impact by emphasizing their status of mere traces of images, frenetically and easily reproduced - as he firmly believed that art is not a trade of manual skills.

The second series of bi-dimensional works, initiated in the mid 80s, follows the series of Exercises and shares its "indigo paper technique" and understanding of the production and status of the image, but is the result of a different process and set-up. The main ingredient, this time, is bitumen layered paper, the consistency of which is created by gluing, with a thin layer of bitumen, two layers of paper. The artist worked with this material by applying to it either solvents or heated instruments, also in a series of "controlled accidents", this time being interested in the reversed imprinting of the paper. This time the traces, the graphic elements constructing the image were revealed from behind the surface, from beneath the visual support of the image, the melting or dissolving bitumen permeating through the paper and congealing in images which allowed for a limited amount of control.

The manual intervention was also minimal and "unskilled", as it merely repeated mechanical gestures and provoked chemical reactions which did not result in the direct application of the graphic element on the surface but rather invoked it, from beyond, in a process in its turn defined by a high degree of outcome unpredictability. One of the "drawings" made this way was included, in 1987, in the assemblage work *Grandmother's Gate*, this time removed from the wall it was leaning against as a tri-dimensional installation, in yet another stage of "deleting" the convention of the bi-dimensional image. The work Object of a March, from 1995, also included a bitumen "drawing", installed, as an over-sized papyrus, on two red flagpoles – an object which succeeded in summarizing few of the major landmarks of the artist's practices in the 80s, and which was assumed by the artist as a self-referential personal banner. Using the same process of "drawing" with bitumen, or at least the same layered paper, he created later, in the mid 90s, *Camouflage* (1994), a giant ambient pseudo-drawing, constructed on a (potentially infinite) formal auto-generative mechanism, in which the logic of the separation, the filtering/veiling of a "beyond" as opposed to an omnipresent "here", reiterated and related to the process of the early bitumen "drawings".

Centered on the concept of trace, the object *I Have Watered a Horseshoe as if It Were a Flower* (1983) followed a different formula for the work with processuality. In this work, the object was identified with the process which generated it, process enounced and described in the title: the rusty outlines of a horseshoe on a canvas, imprinted due to regular watering. In the complete transparence of its making process, *I Have Watered...* completely demystifies the act of artistic creation, thus rendering it mundane and repeatable, available to anyone since it does not require a direct intervention or any artistic skill whatsoever -all these, in the context of a resemblance to the acheiropoieton image of *The Veil of Veronica*, one of the fundamental landmarks of the visual tradition in the European culture – an unintended reference. This "true image", not created by the human hand, contained in the *I Have Watered...* places a reference in the folk (superstitious even) symbol

Miklós Onucsan, Exercise no.7, (voluntary exercise), personal technique (paper, indigo) / *Exercițiu nr. 7 (exercițiu voluntar)*, tehnică personală (hârtie, indigo), 100 x 70 cm., 1980. *Courtesy of the author*

of good luck, and reveals a process which attempts (not without irony) to destabilize the manufacture character of the visual production, by the means of the explicit affirmation that the active function of artistic thinking is to discover, process and reformulate everything, including that which is accidental, haphazard and immediate.

Haphazard is one of the premises for the 1986 work *The History of Rust from its Origin until Today*: a large piece of plasticized paper found by the artist and exhibited without any further intervention except the naming. In this case, the process which has resulted in the exhibited image has happened independent of the artist's control and indeed sight, the visible results, the traces having been obtained in a complete anonymity of context and determining factors. This image, created by other instances than the artist's hand, with its non-figurative graphic imprints, seemed to have an intensely narrative content which the artist subsumed in the grandiose title, ironically inspired from the vast historical genealogies "...from the origin until today", a gesture motivated by the fact that this name and this found object prove to be an unquestionable association.

There is a strong temptation to read the subjects of production and productivity in the works and artistic practices of Miklós Onucsan as more or less direct political references. However, these possible references – labor, factory, planned and increased production, the ideological rationalism of society – have not been intended by the artist, who has placed his creation and interest in a dimension which is non-political, self-referential or/and militating for the autonomy of art. At best these political references are indirect and involuntary, as he directed his critic rather to the local artistic context, to the rigidization and petrifaction of the traditional main-stream art practiced by most members of the artistic syndicate The Artist's Union, or to the inflationist production of artistic "merchandise" instead of a self-reflexive interrogation of the artistic process of image creation. Reading these works in a strong political key would distort the meaning and intention of an artistic discourse which could, more fittingly, be lectured as pertaining to the political "disinterest", as it was defined by Klara Kemp-Welch.

Practici dialogice

Mail-art ca strategie de relaţionare în anii '80 la Timişoara

■ Text
CRISTIAN NAE

În decembrie 1985, Galeria Orizont a găzduit prima expoziţie naţională de artă poştală care avea loc în Bucureşti. Expoziţia a fost organizată de Dan Mihălțianu, Andrei Oișteanu şi Mircea Florian. Pe lângă invitaţia sugestivă, un colaj care estompa liniile între carte poştală şi plic, între exterior şi interior, enunţare şi ennoncé, *indica o mutare de la conţinutul artistic al unui obiect de artă autonom la actul de comunicare, în care lucrarea de artă prinde contur şi sens. Arhiva de lucrări de artă care au participat la eveniment, păstrată de UAP, s-a pierdut şi nu au supravieţuit decât puţine imagini de la eveniment. Expoziţia în sine a fost închisă repede, din cauza unei scurgeri de la o ţeavă, care a inundat subsolul unde ea fusese instalată, literalmente sub pământ /* underground.

Viaţa fără artă, 1983-1984, imagini din expoziție / *Life withouth Art, 1983-1984,* views from the exhibition. *Courtesy of Wanda Mihuleac*

Constantin Flondor, Iosif Király, Doru Tulcan, *Trans-idea-art*, foto-performance, 1982. *Courtesy of Iosif Király*

Importanţa ei este azi mai mult legată de conţinut în sine, decât de faptul că a oferit un moment pasager de vizibilitate publică pentru o corespondenţă altminteri privată. Ea a propus un spaţiu de întâlniri heterotopice şi a adăugat o dimensiune cartografică unui fenomen *underground* care se producea deja în România încă de la începutul anilor '80. Chiar dacă neo-avangarda se limitează îndeobşte la anii '60 şi '70. Aspectele formale conceptuale şi procesuale, inclusiv utilizarea colajelor, a fotomontajelor şi a ready-made-urilor asistate, angajamentul politic implicit şi trăsăturile instituţional alternative ale acestor practici artistice mobile, care au înflorit în România abia în anii '80, sugerează că sunt expresii ale unui etos neoavangardist târziu. Prin utilizarea unor mijloace vizuale comune, cum ar fi timbrele, tipografia şi alte elemente notaţionale, elemente de poezie concretă, fotomontaj, recontextualizare vizuală şi intervenţie asupra unei imagini ready-made, arta poştală a constituit o structură alternativă, informal instituţională, care a sfidat sistemul oficial de producţie, difuzare şi circulaţie artistică.

Posibilitatea expresiei necenzurate şi alegerea autonomă a conţinutului au transformat arta poştală într-un format artistic subversiv şi emancipator. În ultimă instanţă, ea a generat o sferă publică paralelă, informală, în arta românească în anii optzeci, ocolind principiile estetice dominante, politicile speciale de reprezentare şi angajamentul ideologic făţiş al sistemului artistic instituţional oficial.

Principiile artei poştale au permis ca fiecare lucrare de artă trimisă să fie expusă fără un juriu, indiferent de valoarea ei estetică inerentă, precum şi dimensiunea ei colaborativă, care a extins colectivitatea artistică avangardistă la o structură rizomică, translocală, o reţea delocalizată şi noncomercială, bazată pe o solidaritate comună şi pe o subiectivitate interconectată. Aşa cum spunea artistul german Klaus Groh – „Arta poştală nu are un stat. Nu are nevoie de vize sau de paşapoarte. Arta poştală promovează activităţile colective".

Activităţile comunicaţionale ale artei poştale au deschis şi mai multe tipuri de audienţe, putând fi analizate în mod corespunzător ca sfere de micropublic stratificate şi uneori în interacţiune. În cazurile extreme, acestea se limitează la o întâlnire dialogică, în care privitorul real este privat. În alte situaţii, este formată din artiştii înşişi care participă la un proiect colaborativ. Acestea sunt moduri clar diferite de înţelegere a publicităţii pentru paradigma reprezentaţională dominantă, care determină desfăşurarea unei expoziţii în relaţie cu anumite ritualuri culturale instituţionalizate, promovând o asistenţă virtual deschisă. Cu toate acestea, imaginaţia dialogică pe care se bazează arta poştală poate fi considerată condiţia posibilităţii pentru această paradigmă culturală, în care privitorul este considerat un participant activ la situaţia artistică.

E greu şi poate nu este recomandat să trasăm o genealogie a activităţilor de artă poştală ca practici ale unor strategii de relaţionare în România, dat fiind caracterul lor rizomic, dispersat, care sfidează

Mail Art 1985, invitaţia expoziţiei / invitation of the exhibition. *Courtesy of Decebal Scriba*

Carte poştală, corespondenţă / Postcard, correspondence between Karoly Elekes – Iosif Király, 1988.
Courtesy of Iosif Király

căutările unei origini ca început absolut. Totuşi – aşa cum a arătat Bruno Latour (în *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, 2005) – sunt unele urme materiale care ne permit să reconsiderăm aceste gesturi şi mişcări, altfel efemere, în afara graniţelor naţionale, precum şi peste mai multe niveluri ale sferei publice, atât înăuntrul, cât şi în afara sistemului artistic „oficial”. Există mai multe acţiuni care au devenit repere importante în promovarea acestui gen de comunicare, nu numai ca schimb personal, izolat, care are loc la o scară internaţională, ci şi ca platformă de relaţionare, care a reuşit ulterior să formeze o microcomunitate de artă alternativă în România, dezvoltând schimburi artistice libere atât înăuntrul, cât şi în afara graniţelor naţionale.

Un moment iconic în această încercare de microistorie este foto-performance-ul din 1982 *Trans-Idea-Art*, în care Constantin Flondor, Iosif Király şi Doru Tulcan s-au învelit într-un plic uriaş, cu corpurile literalmente cuprinse în acest instrument de comunicare înşelător de simplu.

Fotografia acestui performance, care nu a fost expusă la vremea respectivă şi nu a circulat ca artă poştală, a fost cunoscută doar mai târziu şi cuprinde o dorinţă împărtăşită, prezentând o dimensiune simbolică, mărturie a fanteziei colective de a fi transportat prin spaţiu şi de a depăşi limitele de circulaţie dincolo de Cortina de Fier, impuse de regimul Ceauşescu. În acelaşi timp, ea dă formă acestor limite, pentru posteritate, la momentul creării sale, singurii spectatori fiind reprezentaţi de privirea goală a aparatului de fotografiat. Ca posibilă alegorie a izolării geografice şi politice, fotografia documentează expansiunea bio-politică a regimului totalitar, care s-a intensificat în România la începutul anilor '80. În acelaşi timp, ea exprimă încrederea artistului în potenţialităţile conflictuale ale artei ca idee, cât şi în spaţiul translocal de relaţionare, pe care această practică îl poate deschide, favorizând schimburile informaţionale, în detrimentul producţiei estetice tradiţionale.

Contactul lui Flondor cu arta poştală a fost facilitat de o bursă DAD timpurie pe care a obţinut-o în 1969, când a călătorit în Germania de Est, unde l-a întâlnit pe Robert Rehfeldt, al cărui principiu de lucru, exprimat sub forma „ideile tale ajută ideile altor oameni”, a lăsat o impresie adâncă asupra românului. La acea vreme, Flondor activa în grupul neoconstructivist SIGMA şi nu s-a implicat consistent în arta poştală, până în 1983, când, împreună cu Király şi Tulcan, a organizat primul eveniment românesc internaţional de artă poştală, numit „Viaţa fără artă”, ocazionat de aniversarea Universităţii de Artă din Timişoara. Titlul a fost însoţit de un text lung, complementar – „Nu ar trebui să uităm că avem şi răsăritul de soare, nisipul de pe plajă, tăcerea firului de iarbă şi propriul nostru copil”. Un număr de 81 de artişti au răspuns la invitaţie, printre care artişti din Polonia, Bulgaria, Germania de Est şi de Vest. Expoziţia nu a găsit spaţiu disponibil la galeriile UAP şi a trebuit instalată într-un spaţiu alternativ,

Imagine din revista / Image from the magazine „Brain Cell", 1986. *Courtesy of Iosif Király*

în propriul atelier al lui Constantin Flondor, înainte ca o a doua instalaţie să fie posibilă la Lugoj în 1984.

Király şi-a intensificat relaţiile personale cu scena internaţională a artei, impulsionate de vizita lui Shozo Shimamoto la Atelier 35 (secţia UAP dedicată generaţiilor tinere) şi la atelierul artistului din Timişoara, în decembrie 1985. Vizita lui Shimamoto a fost influentă şi pentru că a deschis posibilitatea de a expune fotografii trimise prin poştă în reviste precum „Networking Space". Mărturie a importanţei acestor legături personale stă fotografia martor, făcută cu ocazia celebrării vizitei lui Shozo Shimamoto din 1986. În acest document, membrii microcomunităţii de artă alternativă din Timişoara, inclusiv Király şi Tulcan, expun obiecte artistice, trimise prin poştă de Shimamoto lui Király, care au ajuns de fapt la destinaţie. Printre ele, se găseşte o figură compusă din două cercuri întrepătrunse de carton, timbrate, scrise şi trimise prin sistemul poştal. Figura simbolizează legătura perenă dintre cele două persoane şi cele două spaţii geografice îndepărtate, funcţionând, în acelaşi timp, ca reasigurare că libera comunicare este posibilă, în ciuda tuturor adversităţilor locale.

În plus, Király a intrat în legătură şi cu Ryosuke Cohen, şi a început să expună în „Brain Cell", o publicaţie produsă de artistul japonez, în care strângea timbre de la diferiţi artişti poştali pe care le asambla într-o lucrare de artă colectivă. Aspectul colectiv al travaliului artistic este la fel de important aici, ca şi libera circulaţie a colii de hârtie prin sistemul poştal. Fiecare timbru manual funcţionează ca o simplă semnătură artistică, ce nu mai necesită informaţii suplimentare despre conţinutul real al lucrării de artă, devenind el însuși un semn grafic autonom.

Este, de asemenea, un semn provizoriu, care doar suspendă elaborarea unui produs finit. În acelaşi timp, este un semn de indexare, care stă martor pentru prezenţa artistului în compania virtuală a altor parteneri de comunicare, ale căror urme sunt materializate pe aceeaşi coală de hârtie, circulând mai târziu ca fotocopie xerox și răsturnând încă o dată distincţia dintre original şi copie, dintre producţie şi reproducere. Coala de hârtie rezultantă propune un imaginar cosmopolit, un spaţiu pentru întâlniri între indivizi îndepărtaţi, care transgresează astfel atât graniţele naţionale, cât şi pe cele fizice. În acest spaţiu, artiştii sunt plasaţi în raport cu proximitatea, uneori intersectându-se şi suprapunându-se. Nu există o structură internă şi nu se dezvoltă nicio axă paradigmatică de sens, sfidându-se substituirile metaforice în favoarea unei juxtapuneri sintactice pure şi se adoptă principiul serialităţii susţinut anterior de arta minimalistă şi conceptuală (un lucru după altul). Comunicarea lui Király cu Rehfeldt a continuat până în 1990, fiind ilustrată de acest schimb de cărţi poştale care celebrează libertatea politică adusă de Revoluţia din decembrie 1989 din România.

Dimensiunea „alternativă" a comunicării artistice a devenit însuşi conţinutul timbrelor create de artistul orădean Karoly Elekes, care a iniţiat o comunicare atât în interiorul, cât şi în exteriorul ţării cu artişti precum Iosif Király sau Wanda Mihuleac. Pentru Elekes, într-o carte poştală, „legăturile prin arta poştală" foloseau „metafore intraductibile", ce subliniau doar funcţia faptică a acestui limbaj artistic, în care actul însuşi al comunicării depăşeşte inteligibilitatea a ceea ce este comunicat. Aici putem identifica şi o critică subtilă a vacuităţii limbajului oficial al ideologiei, care fusese deja subminată în mod exemplar de artistul maghiar Endre Tót în anii '70, cu seria sa de lucrări *Zero*. Dat fiind că Securitatea intercepta şi citea corespondenţa în mod uzual, Elekes a refuzat să comunice, comunicând însă. Controlul comunicării este poate explicitat în cartea poştală pe care Gabor Szortsey a trimis-o prietenului său, scenograful din Târgu Mureș, Nagy Arpi, în 1984, care spune, în glumă, „eşti controlat" lângă denumirea geografică „Europa de Est" (scrisă în maghiară), iar o propoziţie mai lungă sugera că documentele de lucru sunt cercetate în stilul oficial al poliţiei şi administraţiei de stat.

O succintă analiză a imaginarului timbrelor folosite de artişti precum Elekes sau Király poate să evidenţieze mai bine imaginarul cosmopolit împărtăşit de aceşti artişti diferiţi, în contrapondere cu mediul politic opresiv. În timp de Elekes foloseşte uneori benzile desenate de tip Mobius, ca simbol al unei „comunicări infinite", aşa cum a descris-o Robert Filliou, cu o buclă continuă de trimitere şi de recepţie, ce îşi face un feedback propriu continuu, timbrele grafice, atent meşteşugite, ale lui Király, sunt simptomatice pentru dorinţa de a depăşi aceste limitări comunicaţionale impuse: zborul deasupra graniţelor cu aparate anacronice, precum Zeppelinul, cât şi depăşirea graniţelor dintre Est şi Vest, într-o lume artistică globală. Aceste timbre manifestă o instabilitate productivă a propriului statut semiotic.

Ori de câte ori semnul simbolic este transformat într-un index, el marchează şi este martorul unei actualizări a acestor potenţialităţi comunicaţionale înscrise în structura simbolică a semnificantului.

Răsturnând procesele birocratice de control şi aprobare a unui act comunicaţional şi sancţionând discursul oficial, precum şi instituţionalizarea sa ritualistă, aceste timbre manuale materializează cu fiecare dintre apariţiile lor configuraţia informală a unei sfere publice cosmopolite, comunicative, care prinde contur, în acelaşi timp, peste graniţele naţionale şi ideologice.

Dialogical Practices – Mail Art as Networking Strategy in Timișoara in the 1980's

Text CRISTIAN NAE

In December 1985, Orizont Gallery hosted the first national exhibition of mail art taking place in Bucharest. The exhibition was organized by Dan Mihălțianu, Andrei Oișteanu and Mircea Florian. Besides the suggestive invitation, a collage that blurred the lines between the postcard and the envelope, between outside and inside, the enunciation and the ennoncé, *indicating a shift from the aesthetic content of an autonomous art object to the communicational act in which the artwork takes shape and gains meaning, the archive of the participating artworks stored by the Union was lost and very few images of the show survived. The exhibition itself was soon closed due to a leak in a pipe that flooded the basement in which the exhibition was installed, literally underground.*

Iosif Király and Shozo Shimamoto in Timişoara, photo / Iosif Király şi Shozo Shimamoto în Timişoara, fotografie, 1985. *Courtesy of Iosif Király*

Today, its importance lies less in its actual content, but rather in the fact that it offered a fleeting moment of public visibility to an otherwise private correspondence. It proposed a space of heterotopic encounters and added a cartographic dimension to an underground phenomenon that was already taking place in Romania since the beginning of the 1980's. Even if the neo-avant-garde is usually chronologically restricted to the sixties and seventies, the conceptual and process-based formal aspects, including the use of collage, photomontage and assisted ready-mades, the implicit political engagement and the institutionally alternative features of these mobile artistic practices which blossomed in Romania only in the eighties suggest that they are expressions of a late neo-avant-garde ethos.

By using ordinary visual means such as stamps, typography and other notational elements, elements of concrete poetry, photomontage, visual re-contextualization and intervention upon a ready-made image, mail art constituted an alternative, informal institutional structure that challenged the official system of artistic production, circulation and distribution. The possibility of uncensored expression and the autonomous choice of content turned mail art into a subversive and emancipator artistic format. It ultimately engendered a parallel, informal public sphere in Romanian art during the eighties, bypassing the dominant aesthetic principles, particular politics of representation and overt ideological engagement of the official institutional artistic system.

Mail art principles allowed for every submitted artwork to be exhibited without a jury, irrespective of its presumably inherent aesthetic value, as well as its collaborative dimension that expanded the avant-garde's artistic collective into a rhizomatic, translocal structure, a delocalized and non-commercial network based on shared solidarity and interconnected subjectivity. As German artist Klaus Groh has put it, “Mail Art is stateless. It needs neither visas nor passports. Mail art promotes collective activities”. The communicational activities of mail art also opened several types of spectatorship, and may be correspondingly analyzed as stratified and sometimes interacting micro-public spheres.

In its most extreme cases, it is limited to a dialogical encounter in which the actual viewer is private. In other situations, it is comprised by the artists themselves participating in a collaborative project. These are clearly different understandings of publicity to the dominant representational paradigm which understands and exhibition to take place in relation to institutionalized cultural rituals and to promote a virtually open spectatorship. However, the dialogical imagination on which mail art is based may be regarded as the condition of possibility for this cultural paradigm, in which the viewer is understood as an active participant to the artistic situation.

A genealogy of mail art activities as networking strategies practices in Romania is difficult and perhaps unadvisable to trace given their rhizomatic, dispersed character, defying a quest for an origin as absolute beginning. However, as Bruno Latour has shown (in *Reassambling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, 2005), there are material traces that allow us to reconsider these otherwise ephemeral gestures and movements outside national borders, as well as across different levels of the public sphere, both inside and outside the “official” artistic system. There are several actions which became important landmarks in promoting this sort of communication not only as an isolated, personal exchange taking place on an international scale, but also as a networking platform, which was later able to shape a micro-community of alternative art in Romania, fostering free artistic exchanges both inside and outside the national borders.

An iconic moment in this tentative micro-history is the 1982 photo-performance *Trans-Idea-Art*, in which Constantin Flondor, Iosif Király and Doru Tulcan were wrapped in a huge envelope, their bodies literally contained by this deceptively simple communicational instrument. The photograph of this performance that originally was not being exhibited or circulated as mail art until a later time, encapsulates a shared desire and presents a symbolical dimension, witnessing the collective fantasy of being transported over space and overcoming the limitations of circulation imposed by the Ceaușescu regime beyond the Iron Curtain.

Picture from the magazine / Imagine din revista „Networking Space”, 1986. *Courtesy of Iosif Király*

At the same time, it instantiates these very limitations for posterity, at the time of its creation, its only spectator being represented by the empty gaze of the photographic apparatus. As a possible allegory of geographic and political isolation, the photograph documents the biopolitical expansion of the totalitarian regime which intensified in Romania in the early eighties. At the same time, it expresses the artist's trust in the confrontational potentialities of art as idea, and in the translocal networking space this practice may open by favouring informational exchange over traditional aesthetic production.

Flondor's contact with Mail Art was facilitated by an early DAD scholarship he obtained in 1969, when he travelled to East Germany, where he met Robert Rehfeldt, whose working principle expressed as “your ideas help other people's ideas” made a lasting impression on the Romanian. At that time, Flondor was involved in the neo-constructivist group SIGMA and was not consistently involved in mail art until 1983, when, together with Király and Tulcan, he organized the first Romanian international mail art event called “Life without Art” – occasioned by the anniversary of the Academy of Fine Arts in Timișoara. The title was accompanied by a long additional text – ”We shouldn't forget that we also have the Sunrise, the Sand of the Beaches, the Silence of the Blade of Grass and our Own Child”. 81 artists responded to the invitation, among which artists from Poland, Bulgaria, East and West Germany. The exhibition found no space available in the galleries of the Visual Artists' Union and had to be installed in an alternative space, Constantin Flondor's own studio, before a second installation in the small town of Lugoj in 1984 was possible.

Király intensified his personal relations with the international art scene, which were fuelled by Shozo Shimamoto's visit of Atelier 35 (the section of the Union of Fine Artists dedicated to the young generations) and the artist's own studio in Timișoara in December 1985. Shimamoto's visit was also influential, since it opened up the possibility of exhibiting mailed photographs in journals such as Networking Space. The importance of these personal connections is testified by the candid photograph taken in 1986 on the occasion of an anniversary of Shozo Shimamoto's visit. In this picture, members of the Timișoara alternative artistic micro-community including Király and Tulcan display artistic objects meanwhile mailed by Shimamoto to Király, who actually reached the destination.

Among them, one may find a figure composed of two interlaced circles of cardboard stamped, handwritten and sent through the postal system. The figure symbolizes the everlasting connection between the two persons and the two remote geographic spaces, and functioned at the same time as a reassurance that free communication is possible despite all local adversities. In addition, Király also made contact with Ryosuke Cohen, and began exhibiting in the “Brain Cell”, a journal produced by the Japanese in which stamps from various mail artists were gathered and assembled in a collective artwork. The collective aspect of artistic labor is as important here as the free circulation of the piece of paper through the postage system.

Each self-made stamp functions as a mere artistic signature that precludes further information about the actual content of the artwork, while becoming itself an autonomous graphic sign. It is also a provisional mark, which only defers the elaboration of a finite product. At the same time, it is an indexical sign that witnesses the presence of the artist in the virtual company of other communicational partners, whose traces are materialized on the same sheet of paper which later circulates as a Xerox photocopy, subverting once more the distinction between the original and the copy, between production and reproduction. The resulting sheet of paper advances a cosmopolitan imaginary, proposing a space for encounters between distant individuals which thus transgress both national and physical boundaries. Within its space, artists are placed in a relation of proximity, sometimes intersecting and overlapping each other. It has no internal structure and develops no paradigmatic axis of meaning, defying metaphorical substitutions in favor of pure syntactic juxtaposition and endorses the seriality principle earlier advocated by minimal and conceptual art (one thing after another). Király's communication with Rehfeldt continued until 1990, as illustrated in this exchange of postal cards celebrating the political freedom brought by the Romanian revolution of December 1989.

The ”alternative” dimension of artistic communication became the very content of the stamps created by Oradea-based artist Karoly Elekes, who initiated a communication both outside and inside the country with artists such as Iosif Király or Wanda Mihuleac. For Elekes, in a postcard sent to Király, ”Mail Art connection” made use of ”untranslatable metaphors”, which only highlighted the fatic function of this artistic language, in which the very act of communication surpasses the intelligibility of what is being communicated. Here, one may also find a subtle critique of the vacuity of official language of ideology, which was already exemplarily subverted by Hungarian artist Endre Tot in the seventies with his Zero series of artworks. Given that correspondence was usually intercepted and read by the Securitate, Elekes refuses to communicate by nevertheless communicating. The control of communication is perhaps made explicit in Gabor Szortsey's postcard sent to his friend – the Târgu Mureș based scenographer Nagy Arpi – in 1984, which playfully states ”you are controlled” near the geographical determination ”Eastern Europe” (written in Hungarian) and a longer sentence suggesting that documents of labor are being investigated in the official style of the police and state administration.

A brief analysis of the imaginary of the stamps used by artists such as Elekes or Király may shed further light on the cosmopolitan imaginary shared by these different artists against an oppressive political background. While Elekes is sometimes using the Mobius band strip as a symbol of ”infinite communication”, as described by Robert Fillou, a continuous loop of sending and receiving that is constantly feeding back itself, Király's graphic, carefully crafted stamps are symptomatic for the desire of overcoming these imposed communicational limitations: flying over the boundaries with anachronistic devices such as the zeppelin, and surpassing the boundaries between East and West in a global art world. These stamps manifest a productive instability of their own semiotic status. Whenever such a symbolic sign is being transformed into an index, it marks and testifies for the actualization of these communication potentialities inscribed in the symbolic structure of the signifier. Subverting the burocratic processes of control and approval of a communicational act and sanctioning the official discourse and its ritualistic institutionalization, these self-made stamps are materializing with each of their occurrences the informal configuration of a cosmopolitan, communicative public sphere taking shape at that time across national and ideological borders.

"Artiste anonyme"

Practica artistică a lui Goran Trbuljak la finele anilor '60 şi începutul anilor '70

■ Text
SANJA SEKELJ

Goran Trbuljak, unul dintre pionierii artei conceptuale din Croaţia, şi-a început cariera cu o serie de acţiuni, în spaţiul public, la finele anilor '60 şi începutul anilor '70. Una dintre cele mai timpurii acţiuni de acest fel a fost să-şi introducă un deget printr-o gaură a uşii de la Galeria Modernă din Zagreb (1969), invitându-i pe trecători să intre în galerie. Amuzant, simplu şi doar uşor deplasat faţă de contextul cotidian, gestul acesta dezvăluie şi principalele trăsături ale operei viitoare a lui Trbuljak – simţul umorului, spiritul ludic, discernământul şi capacitatea sa de a sublinia esenţa problemei, folosind mijloace de expresie minimale. Lucrarea aceasta indică şi grupul esenţial de subiecte care conferă coerenţă internă operei lui Trbuljak, printre care ar trebui să subliniem, mai ales, problema poziţiei artistului în cadrul sistemului artelor, construcţia socială a sensului profesiei sale, percepţia publică a diferenţelor dintre artistul profesionist şi cel amator, şi, mai recent, interesul pentru relaţia dintre vârsta artistului, prestigiul său social şi valoarea de piaţă a lucrărilor sale.

Goran Trbuljak, *Nu vreau să arăt nimic și original*, serigrafie pe hârtie / *I don't want to show anything new or original*, 1971, silkscreen on paper.
Courtesy of the Museum of Contemporary Art in Zagreb

Finalul anilor '60 la Zagreb a fost marcat, printre altele, de apariţia unui grup de tineri artişti, studenţi în ultimul an la Academia de Arte Frumoase[1], nemulţumiţi de rolul artei în societate. Proclamată oficial ca reprezentând o parte importantă a vieţii în socialism, şi în ciuda eforturilor lucrătorilor culturali progresişti, în cele două decenii anterioare, de a aduce arta mai aproape de viaţa cotidiană (EXAT 51, design, Tendinţele noi), din punctul de vedere al lui Sanja Iveković, Braco Dimitrijević, Boris Bućan, Jagoda Kaloper, Dalibor Martinis, Gorki Žuvela şi Goran Trbuljak, reprezentanţii acelei noi generaţii, arta era încă elitistă şi prea strâns legată de instituţiile tradiţionale – muzee şi galerii – ca spaţii singulare de „adoraţie culturală". Susţinând ideea responsabilităţii sociale a artistului, lărgind orizontul de interes la situaţii cotidiene diferite şi folosind noile medii electronice şi de comunicare în masă, pentru a permite o mai bună înţelegere a conceptului lor artistic de către public, artiştii au părăsit spaţiul venerat al galeriei şi au adus arta afară, în stradă, printre oamenii care nu făceau parte din publicul obişnuit al galeriilor.
Fiind ilustrată de lucrarea menţionată mai sus, decizia de a abandona „cubul alb" şi de a ieşi în stradă, îl preocupă pe Trbuljak încă de la începutul carierei. Celelalte lucrări ale sale din această perioadă includ acţiuni similare, cum ar fi fotografierea unei serii de găuri în trotuarele asfaltate din oraş şi aşezarea instantaneelor nesemnate lângă aceste găuri (1970) sau plasarea unor plăcuţe pe câteva case din oraş, cu inscripţia „Toţi locuitorii acestei case sunt deştepţi şi cinstiţi" (1971). După ce punea plăcuţele, el aştepta să vadă cât timp vor rămâne acolo, înainte de a fi scoase de locuitorii imobilelor respective. Aceste intervenţii minimale în spaţiul public nu încercau să se înscrie în discursul despre artă şi nici lui Trbuljak nu îi păsa, aşa cum spune chiar el, dacă făcea artă sau nu – singura intenţie fiind să comunice o idee, să provoace o reacţie de la trecătorii ocazionali şi să demonstreze că oricine poate să „creeze".
O atare convingere a reprezentat şi terenul comun pentru colaborarea cu Braco Dimitrijević, împreună cu care Trbuljak a creat grupul „Pensionarul Tihomir Simčić", în 1969. Principalul obiectiv al grupului era să compună situaţii în care consecinţele acţiunilor accidentale, cotidiene, realizate de trecătorii întâmplători, puteau fi interpretate ca artă, în funcţie de propria lor decizie – dacă acceptau sau nu că aceste acţiuni sunt artă. Atribuindu-i observatorului simplu rolul de creator, Trbuljak şi Dimitrijević şi-au redefinit poziţia, în acele evenimente, în termeni de organizatori, „aranjori" – „ex-artişti". Practica individuală a lui Trbuljak, ca şi angajarea sa în cadrul grupului Pensionarul Tihomir Simčić, oferă unul dintre cele mai complexe şi sistematice exemple de critică instituţională în arta croată şi marchează o cotitură decisivă faţă de cultul foarte modernist al autorului. Ce este arta şi cine decide natura artei; sau, mai bine zis, ce este un artist şi din a cui decizie devine acesta un artist?
Această atitudine critică faţă de mecanismele de promovare a artistului / artei a fost dusă cu un pas mai departe, într-o serie de expoziţii solo ale lui Trbuljak, de la Zagreb şi Belgrad, în anii '70. Într-adevăr, în 1971, Trbuljak a fost invitat de Želimir Koščević, directorul Galeriei Student Centre din Zagreb, pentru o expoziţie solo. Însăşi ideea de a intra într-o galerie se opunea total acţiunilor sale trecute şi era menită să

absolve lucrările lui Trbuljak de anonimatul străzii, cât şi să-l introducă în sistemul instituţional al artelor. Aşadar, în loc să îşi documenteze acţiunile trecute, Trbuljak a lăsat galeria goală, cu excepţia unui singur poster, cu o fotografie a chipului artistului, cu data şi locul expoziţiei şi cu enunţul: „Nu vreau să arăt nimic nou şi original". Goliciunea galeriei vorbea mai tare decât orice obiect despre presiunea constantă asupra artistului de a fi inovator, pentru a reuşi în lumea artei. Rezultatul acestei presiuni erau obiectele care conţineau un anume sens doar în sistemul de distribuire al artei, dar care nu aveau niciun înţeles substanţial pentru societate.
El a elaborat mai mult această idee la cea de-a doua expoziţie solo a sa, la Galeria de Artă Contemporană din Zagreb, în 1973, care, la fel ca şi prima, a constat dintr-un singur poster cu propoziţia: „Faptul că cineva are şansa de a face o expoziţie este mai important decât ceea ce va fi expus la acea expoziţie". Pe lângă continuarea liniei de investigaţie iniţiată de prima sa expoziţie, cea de-a doua era foarte legată de experimentele efectuate de Trbuljak la Paris în 1972, când era student la Académie des Beaux Arts. În timpul experimentului, Trbuljak a vizitat mai multe galerii private şi, fără să-şi decline identitatea, le-a cerut directorilor să completeze un chestionar cu următoarea întrebare: „Aţi vrea să expuneţi această lucrare în galeria dumneavoastră?" Deşi era deja confirmat ca artist de un referendum public organizat la începutul acelui an în Zagreb 2, el era încă un anonim la Paris şi putea astfel uşor să demaşte mecanismul sistemului artelor, cu un gest simplu şi radical: să furnizeze dovada că o lucrare de artă nu era judecată după calităţile proprii, că rămânea secundară faţă de pedigriul artistului.
Doar una dintre galeriile vizitate a acceptat să îi expună lucrarea. Doi ani mai târziu, a repetat aceeaşi acţiune, dar procentul galeriilor care erau dispuse şi al celor care refuzau să expună lucrarea sa era acum invers. Instituţiile de artă şi mecanismele lor copleşesc lucrarea de artă în sine. Pentru a evidenţia acest lucru, Trbuljak a încorporat galeria propriu-zisă în lucrarea sa, fie ca să problematizeze însăşi noţiunea de „expoziţie", care indică deja mereu poziţii de putere diferite, sau pentru a dezvălui criteriile selective şi frivole la care sunt expuşi artiştii şi lucrările de artă, în efortul lor de a penetra sistemul de artă.
Ultimele două lucrări din seria sa de expoziţii solo ţinute în anii '70 şi la începutul anilor '80 s-au bazat pe acelaşi principiu 3, ceea ce i-a permis mai târziu lui Trbuljak să conchidă că el nu are lucrări de artă, ci doar expoziţii.
În paralel cu această practică „oficială" de artă, Trbuljak s-a angajat şi într-o acţiune iterativă, numită „pictura de duminică" , care se referea la practicile pictorilor neprofesionişti. La Zagreb era un magazin cu produse pentru artă, cu o pânză albă expusă în vitrină. În fiecare duminică dimineaţă, Trbuljak mergea acolo şi picta pe geamul din faţa pânzei, şi în fiecare zi de luni, proprietarul venea şi curăţa fereastra. Această acţiune iterativă şi aproape sisifică marchează începutul interesantei relaţii a lui Trbuljak cu pictura, pe care el continuă să o dezvolte şi azi.
Departe de a reprezenta o abandonare a lucrărilor sale din trecut sau o „întoarcere la pictură", „tablourile" lui Trbuljak doar construiesc pe baza investigaţiilor sale trecute asupra naturii artei şi dau o expresie distinctă luptei sale cu auto-identificarea ca artist.

Imagine din expoziția "Nu vreau să arăt nimic și original" / View from the exhibition "I don't want to show anything new and original", 1971. *Courtesy of the Museum of Contemporary Art in Zagreb*

1. Reprezentanţii acelei noi generaţii de artişti, în primul rând legaţi de Galeria Student Centre din Zagreb, au fost etichetaţi neoficial ca „plasticienii tineri din Zagreb". Grupul, lărgit cu alţi doi artişti (Trbuljak li s-a alăturat mai târziu), a apărut împreună la expoziţia "*Mogućnosti za '71*" *[Possibilităţi pentru '71]*, organizată de Galeria pentru Artă Contemporană din Zagreb.
2. În 1972, Trbuljak a organizat un referendum public pe srăzile Zagrebului. Buletinul de vot avea imprimată următoarea afirmaţie: „Un artist este persoana căreia i se dă posibilitatea de a fi asta de către ceilalţi. Este Goran Trbuljak un artist sau nu?" Din totalul de 500 de voturi, 259 au fost pozitive, 204 negative şi 37 au fost invalidate. Aşadar, din 1 iulie 1972, Goran Trbuljak este oficial un artist.
3. A treia expoziţie a fost organizată la Atelierul Galeriei de Artă Contemporană din Zagreb în 1979 şi a inclus un poster cu propoziţia: „Cu această expoziţie, eu demonstrez continuitatea operei mele". A patra expoziţie, retrospectivă, a fost deschisă la Muzeul de Artă Contemporană din Belgrad, în 1981, şi a inclus un poster cu propoziţii din cele trei expoziţii anterioare.

View of the exhibition / Imagine din expoziție “I don’t want to show anything new and original”, 1971. *Courtesy of the Museum of Contemporary Art in Zagreb*

„Artiste anonyme”

The Artistic Practice of Goran Trbuljak in the Late ‘60s and Early ‘70s

Text SANJA SEKELJ

An unexceptional element of art is its dynamic nature to invent and reinvent itself, to transform, transmute and to transverse media, evolve culturally and develop conceptually. The question, “what is art?” for me, is not so much a question but a riddle, that is impossible to expound upon or answer. Even when combining the word radio with art to supposedly reduce the scope and limit the inquiry to radio art, the task doesn’t seem to become any less complex. An assumption that many people make about radio art is that it intrinsically includes a component of radio technology, but like other forms of art, this connection can be solely conceptual. Even with the limitation of an inclusive technological radio (or wireless) aspect, the scope for radio art is still an expanding and dynamic field of study, exacerbated by a convergent and trans-media landscape, evolving at an increasing rate.

To add further complexity to the properties and dimensions of radio art, it is evident that this field of activity attracts practitioners from a wide range of backgrounds. It is not unusual for visual artists to engage with acousticmatic forms of radio art. Composers, performers, authors, poets and media professionals amongst others have interfaced with radio art to create works. Conceptual artists like Robert Adrian, Gottfried Bechtold, Lawrence Weiner and others were also integral to the development of a telematic approach to the art form and Robert Adrian who authored Kunstradio’s manifesto, “Toward a Definition of Radio Art” for in Austria.

This manifesto as Heidi Grundmann (former Executive Producer for Kunstradio) states, allowed artists “to consider the radio (broadcast) space [the locations where the broadcast is audible] as a public sculptural space in which music, sound and language are the material of sculptures.” Extending on this notion, I have previously argued that the radio broadcaster (both terrestrial and online) simultaneously generates and curates a type of gallery space for this art form, that as with all types of gallery spaces, starts to raise questions related to the gallery’s and the wider community’s cultural responsibilities to document and exhibit the art form. Undoubtedly, radio art since the advent of radio has generated a vast number of seminal works and masterpieces that inform contemporary radio artists, curators, adjudicators, commissioners, producers and is of value to the wider community. However, within the canon of fine arts, music and media history, these seminal works and masterpieces are still overlooked, obscured by hegemonic agendas and remain mostly hidden.

While radio art has formed international networks through organizations / collectives like the EBU Ars Acoustica group, radioartnet, The International Radio Art (and Creative Audio for Trans-media) Research Group and the Facebook Radio Art group, the art form has generated a variety of distinctive international viewpoints and approaches. A german radio art program not surprisingly continues to be nuanced from the early Weimar Republic experimental radio works and Neues Hörspiel. Radio France’s Atelier de création radiophonique had an inherit awareness of Pierre Schaeffer’s musique concrète. The BBC in England during the 1950s chose to re-label musique concrète type techniques as radiophonic effects and have chiefly focused on works that are driven by textual narratives. Austria’s Kunstradio, while aware of German radio art history, developed the art form via its engagement with conceptual artists. America’s free103point9, exploring the electromagnetic spectrum aims to create a new genre entitled transmission art. Sweden’s SR c experimented with online radio art in the 2000s while Australia, Spain, Japan and South America also have their own viewpoints. This international diversity demonstrates the art form’s mobility and ability to diverge into distinctive styles that are nuanced by national, cultural perspectives.

Like all forms of art, it is crucial to cultural vitality to have public access (*via* broadcasts and online galleries spaces) alongside funding mechanisms to assure the survival of this art form and the creation of new high quality exemplary works. For me, a world without radio art galleries would be the same as living in a world that has decided not to support classical music, or to conceal its great novels, or forget to screen its movies, or to dispose of its poets or to neglect to care for its great art works.

I would now like to ask you to consider for yourself the cultural value of radio art and if, like myself, you find that it is an important aspect of our artistic and cultural vitality, to take some form of immediate action locally, nationally and/or globally. This action could be as simple as reading about radio art, creating your own radio art work, posting something about radio art online, joining the Radio Art Facebook group and radioartnet, starting your own radio art program on your local radio station, listening in to international radio broadcasts or writing to your government, media or cultural organizations demanding that they include radio art as part of their range of valuable cultural activities.

Viaţa ca semnal

Sfidările comunicaţionale ale arhivei lui Július Koller

Text
DANIEL GRÚŇ

Compoziția materialului și dispunerea unei arhive continuă ideile și atitudinile pe care Július Koller le-a formulat la sfârșitul anilor 1960, în manifestul său Cultura Cosmoumanistică[1]. Notele din manuscrisele lui Koller deseori pun accent pe lucrurile simple: „leagă omul de materiale, de lucruri oarecare, folosite în mod curent". Procesele și ritualurile vieții personale erau înţelese ca stări şi efecte ale fenomenelor sociale: „o demonstrație a vieții mele ca semnal". El a identificat aceste practici cu ceea ce numea cultura vieții. Această cultură, insista artistul, nu este delimitată în timp sau în spațiu, dar funcționează în mod activ prin remodelarea vieții într-un joc cultural cu reguli comune. „Jocul meu nu se termină niciodată; este jucat în mod continuu, într-un ritm și cu o intensitate nedefinite"[2]. Prin urmare, o parte esențială a activității artistice a lui Koller este orientată spre cultura vieții de zi cu zi, către lucruri de consum zilnic, etichetarea și destinația lor după nume, semn de întrebare, acronimele U.F.O, sau inițialele J. K. şi, nu în ultimul rând, către acumularea de documente. La începutul anilor 1970, Jozef Kroutvor a descris transformarea ameţitoare a artei pe care Koller o urmărea în lucrarea sa: „Se pare că noua artă nu mai este într-o mare măsură transcendență estetică, ci, mai degrabă, o comunicare, o manifestare nonmetaforică a realității. Comunicarea eficientă, nu frumusețea, asta transmite forma. Aspectul formal nu contează: ceea ce contează este calitatea de comunicare și capacitatea sa de asociere".[3]

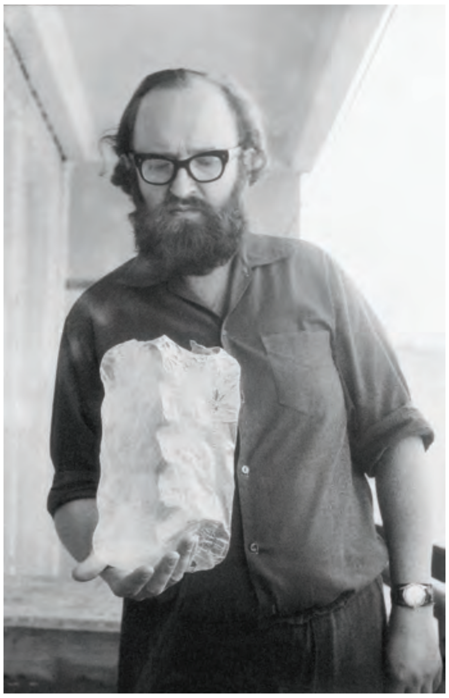
Július Koller, *Contact (Antihappening) / Kontakt (Antihappening),* 1969, b/w photograph. Foto / Photo: Milan Sirkovský. *Courtesy of the Archive Květoslava Fulierová*

Chiar și un contact superficial cu arhiva Koller îl poate lăsa perplex pe cititor, deoarece lucrările şi documentaţia de artă sunt suprapuse strat peste strat cu articole de consum zilnic (materiale tipărite). Viața personală a artistului nu se desfăşoară în afara arhivei: dimpotrivă, documentația arhivei, în integralitatea sa, reprezintă o materializare a vieții artistului și a activității sale culturale. Potrivit lui Boris Groys, „documentația devine indispensabilă, producând în viaţa omului senzaţii ca acestea: documentația trasează existenţa unui obiect în istorie, oferă o durată de viață acestei existențe și dă viață obiectului ca atare – în mod independent de faptul că obiectul a fost iniţial viu sau artificial".[4]

Prin ce mijloace poate munca de documentare să păstreze vitalitatea obiectului? Pe de o parte, arhiva este un instrument pentru depozitarea presei tipărite; pe de altă parte, arhiva este ea însăși un mediu, deoarece este o relatare a artistului.

Asemenea altor arhive, ea formează un teritoriu de imagini și coeziunea sa constă în maniera de înţelegere a acestora.[5] Şi, asemenea celorlalte arhive, în cea a lui Koller găsim semne ale aranjării în utilizarea unei organizări a documentelor taxonomice (clasificare tematică) şi simultan diacronice (succesivă în timp). Aceste două nivele ale organizării se intersectează şi alternează în mod repetat, aşa încât una singură nu poate să determine care dintre ele domină în aranjarea arhivei.[6] Urmărind linia diacronică, bazată pe munca de documentare a artistului, arhiva se poate aranja pe un număr de secvenţe paralele: o evidenţă cronologică a activităţilor şi descrierea factuală a acestora; documentație fotografică lipită pe o bază de hârtie și având o legendă scrisă manual; materialul de referință publicat în presa cotidiană şi în reviste de artă (adesea decupate și lipite pe o bază). Aici, metoda autohistoristă a lui Koller, bazată pe înregistrări cronologice exacte ale activităților sale nenumărate, se repetă de multe ori, ciclic (de aici încolo voi numi acele înregistrări autocronologii) şi nu valorează mare lucru.[7] Create pe baza unui anumit mod de combinare și stratificare a imaginii fotografice cu texte, acestea înregistrează o strânsă legătură între artă și viață – *Lebenskunst* – în succesiunea temporală a faptelor.

Urmărind linia taxonomică, vom parcurge secțiuni identificate cu nume tematice. Aici, categoriile cele mai frecvent reprezentate sunt cele selectate din presa scrisă și elaborate divers (volume întregi de reviste,



Július Koller, *Plieri artistice fictive (U.F.O.) / Artistic Fictive Wrappings (U.F.O.)*, 1977, b/w photograph. Foto/Photo: Květoslava Fulierová. *Courtesy of the Archive Květoslava Fulierová*

Július Koller, *Stabilind Forma-Conținut (U.F.O.) / Establishing the Form-Content (U.F.O.)*, 1976, b/w photograph. Foto/Photo: Květoslava Fulierová. *Courtesy of the Archive Květoslava Fulierová*

tăieturi din ziare, compoziții lipite pe hârtie). Taxonomia numelor din arhivă denumeşte teritoriile de imagini – atent aranjate, cercuri factografice din viața personală, socială, culturală și politică, coexistând cu teme care, fără exagerare, ar putea fi catalogate ca fiind știință fantastică.[8]

În ansamblu, aceste „teritorii" au creat un domeniu extrem de vast: al culturii consumului și al produselor din mass-media, determinat de ideologiile lumii divizate, bipolare, din acea vreme. Într-una dintre notele nedatate ale lui Koller, am citit: „Pentru mine, întreg arsenalul de mijloace de comunicare în masă sau mass-media – fotografii, cărți poștale, reviste, ziare, cărţi (reproduceri) – toate acestea constituie, împreună, de asemenea, o realitate potrivită descrierii. Aceste lucruri fac parte din viața contemporană și ele sunt reale, numeroase și esenţiale pentru istoria omenirii".[9]

Arhiva acumulată însoțește conceptele de *Antihappening* ale lui Koller și include următoarele categorii: „Cultura Junk" (compozițiile din materiale de ambalaj și din produse secundare ale procesului de vopsire); confruntările cu „Artiştii Amatori" (documentații de întâlniri de vară şi cataloage de expoziție); „Science-fiction" (articole și tăieturi din ziare despre O.Z.N.-uri, Atlantis, Triunghiul Bermudelor și alte mistere); „Arheologie – Istorie Fantastică" (articole populare și academice despre culturile mitice ale vechilor celţi și despre civilizații pierdute, elaborate în grade diferite). Ca parte a propriului proces de învățare despre evoluțiile cruciale din artă, Koller a luat notiţe ample din resurse externe. Cele mai multe dintre însemnări sunt păstrate într-o serie de carneţele, în care Koller transcria informația din reviste de artă, cataloage de expoziții, publicații străine și texte underground. Gama de practici de acumulare de informaţii și documentare a lui Koller este, prin urmare, într-adevăr, largă, dar dacă simplificăm totul în termenii maniei unui colecţionar, asta nu near aduce la o înțelegere adecvată a arhivei sale.[10]

Aruncând o privire mai atentă către sursele de liberalizare a culturii în Cehoslovacia în anii 1960 și către evoluția politică din țară după luna august 1968, vom găsi un răspuns mai adecvat. Din 1963, regulile stricte de cenzură au fost relaxate treptat și libertatea relativă a presei, radioului și televiziunii a fost întărită, ceea ce a dus, în cele din urmă, la o eliminare temporară a cenzurii, în ianuarie 1968. În *Restaurarea Ordinii*, un eseu consacrat analizei sistemului politic din Cehoslovacia, filosoful Milan Šimečka a scris că, în acea perioadă, a existat un impact public neobișnuit de puternic al comentatorilor și scriitorilor politici, care au încurajat speranța în dezvoltarea democratică a țării și au dobândit o autoritate politică și morală remarcabilă. Cu toate acestea, prin 1972, întregul sistem de cenzură funcţiona, din nou, fără cusur.

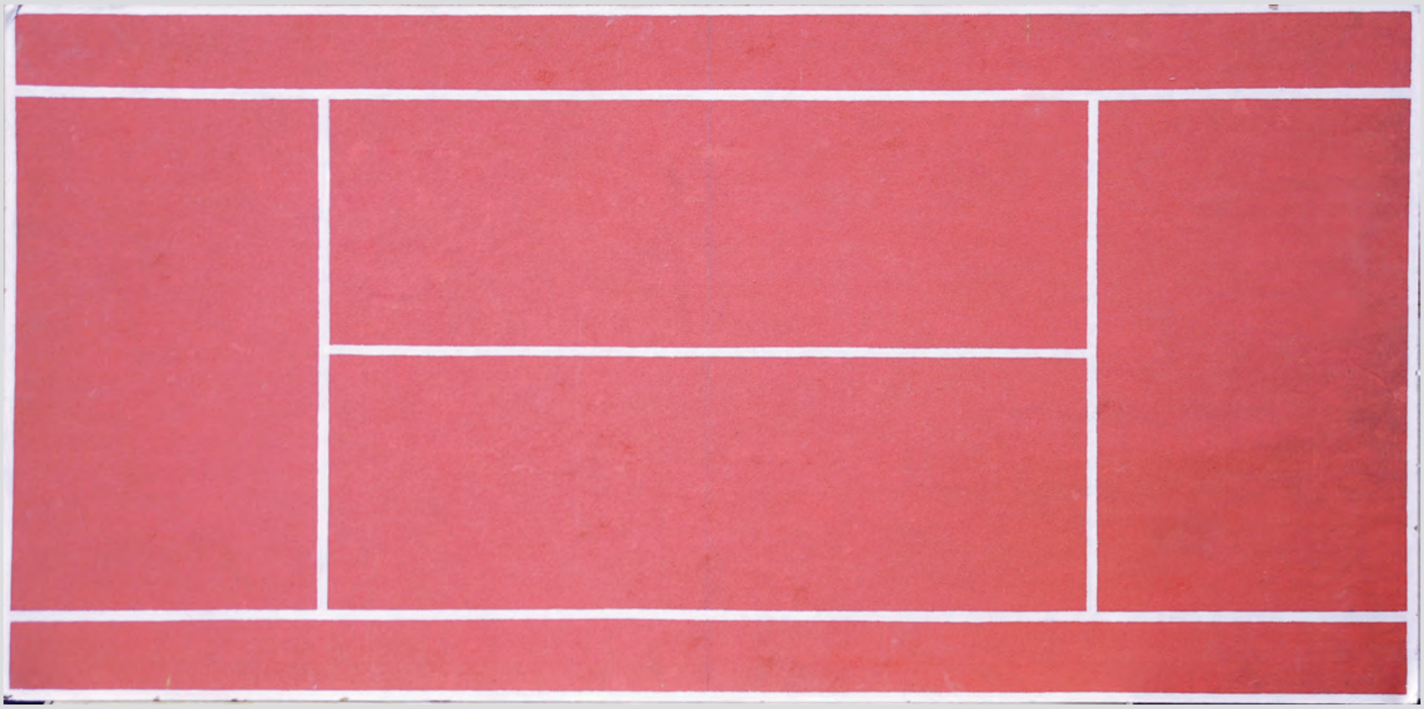
A existat o uniformitate perfectă de gândire și de exprimare care străbătea mass-media, spunea Šimečka, și o absență a oricărei gândiri care ar merge dincolo de realitatea socialismului real. În timpul perioadei de normalizare (1972-1989), societatea socialistă a avut o supraveghere absolută, susţinută de mii de colaboratori secreţi ale Securității Statului (sau ŠtB, poliția secretă cehoslovacă), care a spionat chiar și viața intimă a cetățenilor, iar intruziunea generală, suspiciunea și frica au fost proiectate cu succes în comunitățile de artiști și de reprezentanți ai așa-numitei a doua sferă publică. De aici motivele pentru care acumulările extinse de arhivă, încă din 1965-1969, trebuie observate în asociere cu toată gama de *Antihappening* și în practicile lui Koller de înregistrare și elaborare a informațiilor distribuite în mod public. Pentru anii de așa-numită „normalizare", arhiva în sine documentează identificarea lui Koller cu aparatul de putere, cu direcția centralizată a comerțului și a producției artistice. Poate că arhiva lui Koller, citită ca dialectică a uitării şi a memoriei[11] are o importanţă mai mică decât își închipuia artistul, care folosea dimensiunile utopice ale realităţii intermediate, căutând variante pentru propriile acţiuni şi cărţi de texte (U.F.O. şi Atlantis).

Koller comunică la toate nivelurile muncii sale: adresează telegrame și distribuie cărţi poştale cu texte, colegilor săi artiști; folosește expresiile formale ale instituțiilor de stat; monitorizează mass-media; și (ceva extrem de caracteristic arhivei) se autodefinește în mod constant polemic în raport cu reprezentanții contemporani ai avangardei artistice, precum și față de instituția oficială a artei socialiste. Chiar de la

Július Koller, *Proiecție (U.F.O) / Projection (U.F.O)*, 1973, b/w photograph. Foto/Photo: Květoslava Fulierová. *Courtesy of the Archive Květoslava Fulierová*

începuturile sale în 1970, programul Organizaţiei Universale de Futurologie (U.F.O.) s-a dezvoltat depinzând de transmiterea poștală a comunicațiilor și de instrumentele simple de reproducere și difuzare.[12] Duo-ul artistic polonez KwieKulik și Studioul de activități, documentare și propagare [Pracownia Działań, Dokumntacji i Upowszechniania, PDDiU], în combinația lui de comunicare socială cu munca artistică și de arhivă, efectuate în întregime pe o bază privată, este o paralelă importantă la Koller. În 1972, Koller şi-a completat programul cu un manifest al miniaturizării, intitulat „Post-comunicare (U.F.O.)", în care a prezentat o serie de cărţi poştale cu texte scrise manual. Având în vedere natura „miniaturizată" a lucrării sale, a apărut oportunitatea de a utiliza rețeaua artiștilor grupului Mail Art pentru distribuirea conceptelor sale.
În corespondența purtată activ de la începutul anilor 1970, a aruncat o plasă relativ mare, cooptând artiști din întreaga lume: Klaus Groh (Oldenburg), Bernd Löbach (Bielefeld), Endre Tóth (Köln), László Beke (Budapesta), Robert Rehfeldt (Berlin, RDG), Zdzisław Sosnowski (Wroclaw), Galeria Sztuki Aktualnej (Wroclaw), Géza Perneczky (Köln), Petr Štembera (Praga), Jiří Valoch (Brno), J. H. Kocman (Brno), Clemente Padín (Montevideo), Jorje Glusberg (Centro de Arte y Comunicación – CAYC, Buenos Aires), De Appel (Amsterdam). Colaborarea cu Bernd Löbach l-a făcut pe Koller să lucreze cu publicaţia „Tischtennis Akcionen '71."[13] De-a lungul multor ani, a colaborat cu Klaus Groh, începând cu proiectul de carte „Aktuelle Kunst in Osteuropa"; Groh a fost, de asemenea, unul dintre puținii scriitori care au publicat gânduri despre operele lui Koller.[14]
Koller nu a devenit o figură proeminentă a mişcării de Mail Art, deși el a făcut schimb de documentare a ideilor sale antiartistice cu mulți dintre reprezentanții săi; mai degrabă, el a cultivat marginal intermedia, legată de formate mici și forme alternative de comunicare. Proiectul său de-o viaţă, U.F.O., se potrivea cu ideile lui Groh de „democratizare largă a experiențelor senzoriale" și „o extindere a percepției senzoriale printr-o utilizare neobișnuită a mass-media familiare".[15] Ca artist, Koller a multiplicat şi şi-a diversificat în mod deliberat lucrările, fără ediții numerotate. El a impus obiecte de uz comun, fără valoare, cu semnătura personală (tăieturi din ziare, obiecte găsite, materiale vechi etc.) și, astfel, chiar și astăzi el submineazǎ principiile de funcționare ale lumii artei, precum și regulile pieței de artă.
Július Koller se autodefineşte în mod similar în lucrări fotografice. Perturbând semnificația obiectelor prețioase, unice și produse manual, Koller (după colaborarea inițială cu fotograful Milan Sirkovský) a utilizat în scopuri documentare fotografiile de amator ale partenerei sale Květa Fulierová, cu care a împărţit casa din 1974. Fotografia nu i-a servit lui Koller doar ca mijloc de documentare a performance-ului: printr-o intervenție ulterioară în imaginea fotografică, el i-a deranjat legitimitatea și originalitatea. În contextul său de autodocumentare, starea fotografiei era subordonată conceptului de acțiune și, prin urmare, fiecare acțiune unică este, în general, însoțită de mai multe fotografii sau de mai multe versiuni ale unei fotografii.
Vom găsi, de asemenea, proceduri antonime în arhivă: fotografiile atent selectate, care surprindeau situații de viață personală sunt scrise, completând conceptul existent al acțiunii. Conștientizarea faptului că sistemele impersonale de putere și de supraveghere i-au infestat viața l-a făcut pe Koller să folosească situațiile culturale ca semnale și să trateze înregistrarea continuă a propriei vieți ca pe o trimitere a unui semnal în viitor.

1. V. „Potreba kozmohumanistickej kultúry. Z autorských programov a akcií" („Nevoia unei culturi Cosmoumaniste din programele şi acţiunile artistului"), Výtvarný život, 15, 1970, 8, 41 (Manifest datat VIII, 1969).
2. Arhiva Artelor Vizuale, Galeria Naţională Slovacă din Bratislava (AVU SNG), manuscris nedatat, semnat.
3. Jozef Kroutvor, „Hra a pojem" („Joc şi concept"), 1971, AVU SNG in Bratislava, copie autografă a unui text nepublicat. Július Koller şi-a însuşit textul, l-a ştampilat şi l-a semnat ca fiind al lui.
4. Boris Groys, „Arta în epoca biopoliticii: de la opera de artă, la documentarea artei". În: Puterea artei (Cambridge, Mass / London: MIT Press, 2008), p. 57.
5. Allan Sekula, „Citind o arhivă. Fotografii între muncă şi capital". În: Liz Wells (ed.), *Cititorul fotografiilor* (London: Routledge, 2002), p. 444. „Arhivele, atunci, reprezintă un teritoriu al imaginilor: coeziunea unei arhive este, înainte de orice, aceea impusă de proprietar."
6. Arhiva inițială era o parte a spațiului de locuit al Květei Fulierová și al lui Július Koller, în cele trei camere de bloc-turn ale lor, de pe strada Kuldákova, în suburbia Dúbravka din Bratislava. După moartea artistului, Květoslava Fulierová a donat arhiva către Galeria Națională Slovacă , Fundația pentru Artă Contemporană și Societatea „Július Koller". Așa-numitele „Albume albe", care conțin documentarea cronologică a lucrărilor lui Koller și foto-arhiva Květei Fulierová, sunt, de asemenea, importante pentru cercetarea de arhivă.
7. Pentru Koller, aceste arhive nu erau doar o enumerare factografică: în esenţă, ele oferă o însumare a activităților sale „critic constructive", după cum, iniţial, a numit aceste înregistrări el însuşi.
8. *Dimineaţa magicienilor*, de Jacques Bergier şi Louis Pauwels (Paris: Gallimard, 1960) a fost o sursă fundamentală de inspiraţie. În 1969, cartea apărea în traducerea cehă a dr. Jiří Konůpek, cu titlul *Jitro kouzelníků* (Praha: Svoboda, 1969).
9. J.K., nedatat, AVU SNG.
10. Petra Hanáková, „Kultúrna stopa JK" („JK's Cultural Track"). În: *Július Koller Retrospectivă Science-Fiction* (Bratislava: Slovak National Gallery, 2010), p. 10.
11. Benjamin H.D. Buchloh, „Atlasul lui Gerhard Richter Atlas: Arhiva anatomică", 1993. În: Charles Merewether, *Archive. Documents of Contemporary Art* (Cambridge, Mass/ London: MIT Press/ Whitechapel Gallery, 2006), p. 99.
12. Łukasz Ronduda, Georg Schöllhammer, KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek (Zurich: JRP Ringier, 2012).
13. Bernd Löbach-Hinweiser (ed.), Multisensorische Ereignisse: Tischtennis Akcionen '71 (Bielefeld: Informations Centrale für Ereignisse, 1971).
14. Klaus Groh (ed.), *Aktuelle Kunst in Osteuropa*. Jugoslawien, Polen, Rumänien, Sowjetunion, Tschechoslowakei, Ungarn (Köln: Dumont Verlag, 1972). Klaus Groh, „Die unbekannten UFOs in der Begriffskunst des Tschechen Julius Koller", Kunstnachrichten 2/1982, pp. 57-58.
15. Klaus Groh, „Mail Art / Correspondence Art: eine künstlerisch unbedeutende Randaktivität oder ein ernstzunehmendes Betätigungsfeld für freie Kommunikation zwischen den Völkern". In: Kornelia Röder, Guy Schraenen (eds.): *Osteuropa Mail Art im Internationalen Netzwerk* (Staatliches Museum Schwerin, 1996), pp. 185, 189.



Július Koller, *Court (Tennis) / Teren (Tenis)*, 1972, latex paint on hardboard / pictură latex pe carton, 61,5 x 122 cm. *Courtesy of the Linea Collection, Bratislava*

Life as Signal. The Communicative Challenges of Július Koller's Archive

Text DANIEL GRÚŇ

The material composition and arrangement of an archive follows on from the ideas and attitudes that Július Koller formulated in the late 1960s in his manifesto on "Cosmohumanistic Culture".[1] Koller's manuscript notes often emphasised ordinariness: "linking the human being to materials, to things in ordinary use". The processes and rituals of personal life were seen as affects and effects of social phenomena: "a demonstration of my life as signal". He identified these practices with the culture of life. That culture, he insisted, is not bounded in time or space but operates actively in the reshaping of life to a cultural game with just rules for all. "My game never ends; it is played out continually in an undefined rhythm and intensity".[2] An essential part of Koller's artistic activity is therefore orientated to the culture of everyday life, to things of daily consumption and their labelling and designation by name, question mark, U.F.O. acronym, or J. K. initials, and last but not least to the accumulation of documents. Jozef Kroutvor, writing in the early 1970s, described the dizzying transformation of art that Koller was then pursuing in his work: "It turns out that the new art is not so much aesthetic transcendence but rather a communication, a non-metaphorical manifestation of reality itself. (...) Effective communication, not beauty, is what the form relates to. Formal appearance doesn't matter: what counts is communicative quality and its associative capacity".[3]

Even a fleeting contact with Koller's archive is bound to leave one perplexed, since the artworks and art documentation are overlaid by layer upon layer of articles of daily consumption (printed materials). The artist's personal life is not external to the archive: on the contrary, the archival documentation in its entirety represents a materialisation of the artist's life and of his cultural activity. According to Boris Groys, "...the documentation becomes indispensable, producing the life of the living thing as such: the documentation inscribes the existence of an object in history, gives a lifespan to this existence, and gives the object life as such – independently of whether this object was 'originally' living or artificial".[4] By what means does archival documentation work towards preserving the object's vitality? The archive on the one hand is an instrument for the storage of printed media; on the other hand, the archive is itself a medium insofar as it is the artist's report. Like other archives, it forms a territory of images and its unity consists in the manner of their appropriation.[5] And just as in other archives, also in Koller's we find signs of arrangement in the use of a taxonomic (thematically classified) and concurrently a diachronic (temporally successive) organisation of documents. These two levels of organisation repeatedly intersect and alternate, so that one is unable to determine which of them prevails in the archive's arrangement.[6]

Following the diachronic line, based on the artist's documentational work one can arrange the archive on a number of parallel timelines: a chronological record of activities and their factual description; photographic documentation glued to a paper base and given a manually written caption; reference material published in the daily press and in art magazines (often cut out and glued to a base). Here it is worth noting Koller's method of self-historicisation, based on precise chronological records of his innumerable, often cyclically repeated activities (henceforward I will call those records self-chronologies).[7] Created on the basis of a specific mode of combining and layering photographic images with texts, they record a close linkage of art and life – *Lebenskunst* – in the temporal succession of facts.

Following the taxonomic line, we go through sections designated with thematic names. Here the categories most frequently represented are those selected from the print media and variously elaborated (entire volumes of magazines, loose cuttings, compositions glued to paper). The taxonomy of the archive names the territories of images – carefully arranged factographic circles of personal, social, cultural and political life, coexisting with themes which without exaggeration could be classed as "fantastic science."[8] Taken all together these 'territories' create an exceptionally extensive domain: the culture of consumption and the products of the mass media, determined by the ideologies of the divided, bipolar world of that time. In one of Koller's undated notes we read: "For me the entire arsenal of mass-communication means or media – photographs, postcards, magazines, newspapers, books (reproductions) – all that too is a reality suitable for portrayal. These things are part of contemporary life and they are real, numerous and importunate as never before in human history."[9] The accumulated archive accompanies the concepts of Koller's *Antihappening* and includes the following categories: "Junk Culture" (compositions from wrapping materials and by-products of the painting process); "Confrontations with Amateur Artists" (documentations of summertime meetings and exhibition catalogues); "Science-fiction" (articles and cuttings about U.F.O., Atlantis, the Bermuda Triangle, and other mysteries); "Archeology – Fantastic History" (popular and scholarly articles on the mythic cultures of the ancient Celts and lost civilisations, elaborated to varying degrees). As part of his own process of learning about crucial developments in art, Koller took extensive notes from foreign resources. Most of the records are kept in series of notebooks, where Koller transferred the information from art magazines, exhibition catalogues, foreign publications, and underground samizdats.

The range of Koller's practices of accumulation and documentation is therefore wide indeed, but if we rationalised this in terms of a collector's mania, that would not bring us to an adequate understanding of his archive.[10] Taking a closer look at the sources of the liberalisation of culture in Czechoslovakia in the 1960s and the political evolution in the country after August 1968, we will find a more appropriate answer. From 1963 the strict rules for direction of information were progressively relaxed and the relative freedom of press,

radio and television was strengthened, leading finally to a temporary abolition of censorship in January 1968. In *The Restoration of Order*, an essay devoted to analysis of the political system in Czechoslovakia, the philosopher Milan Šimečka wrote that during this period there was an unusually powerful public impact of political commentators and writers, who encouraged hope in democratic development in the country and acquired remarkable political and moral authority. However, by 1972 the entire system of direction of information was once again functioning impeccably. There was a perfect uniformity of thought and expression pervading the mass media, Šimečka said, and an absence of any thinking that would go beyond the reality of real socialism. During the period of normalisation (1972-1989) socialist society had an all-pervasive surveillance sustained by thousands of secret collaborators of State Security (or ŠtB, the Czechoslovak secret police), who spied even on the citizens' intimate private lives, and the general prying, suspicion and fear was successfully projected into the communities of artists and representatives of the so-called Second Public Sphere. Hence the reasons for the extensive archive accumulations must be noted as early as 1965-1969, in the association with the whole range of the "Antihappening", and in Koller's practices of recording and elaborating publicly distributed information. For the years of so called „normalization" it is the archive alone that documents Koller's over-identification with the apparatuses of power, the centralised direction of trade and artistic production.

It may be that for Koller's archive the dialectics of amnesia and memory[11] is of less importance than the artist's will to communication, for which purpose he employs the utopian dimension of mediated reality, seeking alternatives there for his own significatory actions and text cards (U.F.O. and Atlantis). On all levels of his work Koller achieves communications: to his artistic colleagues he addresses telegrams and distributes textcards; he employs the formal expressions of state institutions; he monitors the media; and (something highly characteristic of the archive) he constantly defines himself polemically in relation to the contemporary representatives of the artistic avant-garde, as well as towards the official institution of socialist art. Right from its beginnings in 1970, the programme of the Universal Futurological Organization (U.F.O.) developed in reliance on postal transmission of communications and uncomplicated tools of reproduction and dissemination.[12] Polish artist duo KwieKulik and the Studio of Activities, Documentation and Propagation [Pracownia Działań, Dokumntacji i Upowszechniania, PDDiU] in their combination of social communication with artistic and archival work, undertaken wholly on a private basis is an important parallel to Koller.

In 1972 Koller complemented his programme with a manifesto on miniaturisation, entitled "Post-communication (U.F.O.)", where he presented an entire series of manually sketched textcards. Given the "miniaturist" nature of his work, an opportunity arose to use the Mail Art artists' network for distributing his concepts. In the correspondence that he actively conducted from the early 1970s he cast a relatively wide net, taking in artists from all over the world: Klaus Groh (Oldenburg), Bernd Löbach (Bielefeld), Endre Tóth (Köln), László Beke (Budapest), Robert Rehfeldt (Berlin, GDR), Zdzisław Sosnowski (Wroclaw), Galeria Sztuki Aktualnej (Wroclaw), Géza Perneczky (Köln), Petr Štembera (Prague), Jiří Valoch (Brno), J. H. Kocman (Brno), Clemente Padín (Montevideo), Jorje Glusberg (Centro de Arte y Comunicación – CAYC, Buenos Aires), De Appel (Amsterdam). Collaboration with Bernd Löbach led to Koller taking part in the publication Tischtennis Akcionen '71. 13 Over many years he collaborated with Klaus Groh, beginning with the book project Aktuelle Kunst in Osteuropa; Groh was also one of the few writers who published thoughts on Koller's work.[14] Koller never became a prominent figure in Mail Art, though he exchanged documentation on his anti-artistic ideas with many of its representatives; rather, he cultivated the marginal inter-media, linked to small formats and alternative forms of communication. His life-long U.F.O. project matched Groh's ideas of "broad democratisation of sensory experiences" and "an expansion of sensory perception through an unusual use of familiar media".[15] As an artist Koller deliberately multiplied and varied his works, without numbering editions. He dignified worthless objects of common use with his personal signature (newspaper cuttings, found objects, junk materials etc.), and thus even today he undermines the art world's principles of functioning as well as the art market's commodity rules.

Július Koller defined himself similarly in work with photography. Disturbing the significance of precious, unique and manually produced objects, Koller (after originally collaborating with the photographer Milan Sirkovský) made full use for documentary purposes of the amateur photography of his partner Květa Fulierová, with whom he shared a household from 1974. Photography did not serve Koller merely as a means of documenting performance: by subsequent intervention in the photographic image he disturbed its legitimacy and originality. In the context of his self-documentation the status of photography is subordinated to the concept of the action, and therefore each single action is generally accompanied by several photos or by several versions of one photo. We also find opposite procedures in the archive: carefully selected photos recording situations of personal life are written in additionally to the existing concept of the action. The awareness that impersonal systems of power and surveillance were infesting the artist's privacy led Koller to use cultural situations as signalisation and to treat the ongoing record of his own life as the sending of a signal into the future.

Július Koller, *Undershirt (Junk Culture) / Maieu (Cultură Junk)*, 1968, latex and textile on fiberboard/ latex și textil pe material sintetic, 62 x 46 cm. *Courtesy of the SOGA Collection, Bratislava*

1. V. Potreba kozmohumanistickej kultúry. Z autorských programov a akcií ("The Need for Cosmohumanistic Culture. From the Artist's Programmes and Actions"), Výtvarný život 15, 1970, 8, 41 (Manifesto dated VIII, 1969).
2. Archive of Visual Art, Slovak National Gallery in Bratislava (AVU SNG) undated manuscript card, signed.
3. Jozef Kroutvor, Hra a pojem ("Game and Concept"), 1971, AVU SNG in Bratislava, autograph copy of an unpublished text. Július Koller appropriated the text, stamped it and signed as it was his own.
4. Boris Groys, "Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation". In: Art Power (Cambridge, Mass / London: MIT Press, 2008), p. 57.
5. Allan Sekula, "Reading An Archive. Photography between labour and capital". In: Liz Wells (ed.), The Photography Reader (London: Routledge, 2002), p. 444. "Archives, then, constitute a territory of images: a unity of an archive is first and foremost that imposed by ownership."
6. *The original archive* formed part of the living space of Květa Fulierová and Július Koller in their three-room tower-block apartment on Kuldákova Street in the Bratislava suburb of Dúbravka. After the artist's death Květoslava Fulierová donated the archive to three institutions: the Slovak National Gallery, the Foundation for Contemporary Art, and the Július Koller Society. Also important for archival research are the so-called "White Albums", containing chronological documentation of Koller's work and Květa Fulierová's photo-archive.
7. For Koller these archives were not merely a factographic enumeration: principally they provide a summation of his "critical-constructive" activities, as he himself named these records initially.
8. *Le Matin des magiciens*, Jacques Bergier and Louis Pauwels (Paris: Gallimard, 1960) was a fundamental source of inspiration. In 1969 this book appeared in a Czech translation by dr. Jiří Konůpek, entitled *Jitro kouzelníků* (Praha: Svoboda, 1969).
9. J.K., undated, AVU SNG.
10. This approach represents an essay by Petra Hanáková. Petra Hanáková, "Kultúrna stopa JK" ("JK's Cultural Track"). In: Július Koller *Science-Fiction Retrospective* (Bratislava: Slovak National Gallery, 2010), p. 10.
11. Benjamin H.D. Buchloh, "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive ", 1993. In: Charles Merewether, Archive. Documents of Contemporary Art (Cambridge, Mass / London: MIT Press / Whitechapel Gallery, 2006), p. 99.
12. Łukasz Ronduda, Georg Schöllhammer, KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek (Zurich: JRP Ringier, 2012).
13. Bernd Löbach-Hinweiser (ed.), *Multisensorische Ereignisse: Tischtennis Akcionen '71* (Bielefeld: Informations Centrale für Ereignisse, 1971).
14. Klaus Groh (ed.), *Aktuelle Kunst in Osteuropa. Jugoslawien, Polen, Romänien, Sowjetunion, Tschechoslowakei, Ungarn* (Köln: Dumont Verlag, 1972). Klaus Groh, "Die unbekannten UFOs in der Begriffskunst des Tschechen Julius Koller", Kunstnachrichten 2 / 1982, pp. 57-58.
15. Klaus Groh, "Mail Art / Correspondence Art: eine künstlerisch unbedeutende Randaktivität oder ein ernstzunehmendes Betätigungsfeld für freie Kommunikation zwischen den Völkern". In: Kornelia Röder, Guy Schraenen (eds.): *Osteuropa Mail Art im Internationalen Netzwerk* (Staatliches Museum Schwerin, 1996), pp. 185, 189.

CRITICA INSTITUŢIONALĂ: DANIEL BUREN ȘI ANDREI CĂDERE

Text
MAGDA RADU

Cădere a demonstrat „abilitatea de a combina o multitudine de idei pe care alţi artişti le-au explorat individual"[1], reuşind să conceapă un binom artistic – obiect şi mod de a acţiona – singular şi inconfundabil. În ceea ce priveşte „strategia deplasării" pe care Cădere a construit-o sistematic şi tenace într-un interval de timp extrem de limitat, exemplul lui Daniel Buren a furnizat un reper important, reprezentând un model pentru un tip de practică ce avea să poarte mai târziu numele de „critică instituţională", dar şi o sursă polemică.

Apartament în Place Vendôme în care Andrei Cădere a participat la o expoziție de pictură ce reunește artiști care pun în discuție pictura. Paris, 1973. Foto: Eustachy Kossakowski. *Courtesy of the author*

Ca în cazul altor curente artistice sau personalităţi cu care Cădere avea puncte de aderenţă, raportul său cu Buren a funcţionat după modelul apropriere-respingere. Încă din 1969[2], artistul francez testa limitele cadrului expoziţional, lipind în spaţiul public, pe panouri destinate reclamelor, celebrele sale benzi verticale cu lăţime fixă, ordonate într-o succesiune care alterna albul cu o altă culoare. Acest motiv formal, pe care Buren l-a utilizat cu deplină consecvenţă pe durata întregii sale cariere, a constituit şi o modalitate de a „dezmembra pictura", destructurând, pe urmele lui Frank Stella, dualitatea formă-conţinut şi negând orice „referinţă expresivă", orice urmă de „iluzionism, aluzie şi metaforă".
Însă Buren va continua să-şi numească benzile verticale „pictură", chiar dacă pictura – în accepţiunea sa – devenea o sumă de negaţii, incluzând negarea manualităţii, respinsă de Cădere. La Buren „pictura" semnala locul de intervenţie a artistului; de aceea dimensiunea formală era importantă, pentru că ea reprezenta suportul / rampa de lansare a discursului critic prin care Buren atrăgea atenţia asupra numeroaselor condiţionări ce acţionau asupra existenţei şi locului artei în societate. „Această schimbare a suporturilor şi a procedurilor de producţie a condus la o varietate a formelor de distribuţie în cadrul activităţii lui Buren: de la pânza neîntinsă pe şasiu la foi de hârtie imprimate cu benzi verticale şi expediate anonim prin poştă; de la pagini inserate în cărţi la panouri publicitare.
Depăşirea / deplasarea modurilor tradiţionale de intervenţie artistică a rezultat într-o multitudine de locuri şi forme de expunere care pun în joc dialectica interior-exterior, oscilând între contradicţiile inerente picturii şi sculpturii şi aducând în atenţie cadrele constrângătoare latente ce reglementează tradiţiile acestor arte, prinse în discursul convenţional al muzeului şi al atelierului"[3].
Cădere pare să fi împrumutat de la Buren dialectica interior-exterior, făcând vizibilă bara de lemn în săli de expoziţii, precum şi în diverse locuri din spaţiul public (aşezată direct pe trotuar, în vitrina unei patiserii, în metrou, rezemată de copac, fixată pe un perete exterior sau purtată pe umăr în timpul promenadelor urbane). Alternanţa / dualitatea interior-exterior a jucat un rol esenţial în felul în care s-a conturat treptat strategia lui Cădere. Conceptul asupra căruia el a stăruit întotdeauna a fost acela al independenţei faţă de sistem, deşi, pentru a-şi manifesta independenţa, el a vizat un teritoriu anume: acela al galeriilor de avangardă care

expuneau arta minimalistă şi conceptuală, cu alte cuvinte, s-a orientat înspre o reţea care avea deja un exerciţiu în practica destabilizării normelor artistice. Libertatea şi flexibilitatea lui Cădere în raport cu protocolul convenţional de expunere au destule elemente în comun cu versatilitatea pe care o demonstra Buren în inserţia dungilor sale verticale în locuri şi moduri neaşteptate, într-o confruntare cu contextul (arhitectural, ideologic) care găzduia opera de artă.

Intervenţiile lui Buren pun în evidenţă un „contextualism extrem", care indică, în cele mai multe situaţii, o relaţie polemică, tensionată cu spaţiul muzeului. Artistul dejoacă aşteptările instituţiilor şi acţionează nu doar în sensul revelării substratului ideologic pe care îl implică tacit o structură arhitecturală (de exemplu Muzeul Guggenheim din New York), ci şi în direcţia conştientizării faptului că muzeele sunt centre de putere, îndeplinind la rândul lor diverse funcţii politice, economice şi ideologice.

Ceea ce îi apropie pe Buren şi Cădere e consecvenţa cu care fiecare dintre ei a utilizat acelaşi motiv formal (la Cădere, variaţiile cromatice au loc în interiorul unei structuri fixe), având calitatea de a acţiona ca factor de identificare instantanee (pentru cunoscători, în special) şi de semnalizare eficientă a prezenţei lucrărilor lor într-un mediu anume. Dungile verticale nu semnifică în ele însele altceva decât o reducţie a picturii la „gradul zero"; repetarea lor pe orice tip de suport indică pura „neutralitate" şi „depersonalizare" a lucrării de artă vizuale. Dacă Buren nu renunţă cu totul la „pictură" e spre a face şi mai pătrunzătoare critica sa la adresa modului de producţie şi de receptare a artei tradiţionale, o pictură care intră în textura urbană pentru a-şi desemna propria vacuitate ca fapt artistic sau care alterează parametrii unui spaţiu de expoziţie. Iată cum comentează Alexander Alberro sursele demersului lui Buren: „fundamentul intelectual al operei lui Buren e de găsit în conştiinţa din ce în ce mai acută, tipică pentru gândirea culturală franceză a anilor '60, a efectului pe care aparatul cultural dominant îl are nu doar asupra legitimării operelor de artă, ci şi asupra posibilităţilor structurale ale producerii lor. În mod particular, Buren a urmat îndeaproape critica materialist-istorică a culturii avansată de teoreticienii situaţionişti, predominant neo-marxişti"[4].

Pictura lui Cădere – dependentă, de fapt, de un singur suport cu care face corp comun – „nu este complet neutră sau lipsită de stil"; ea păstrează, prin factura execuţiei, amprenta autorului ei. Iată cum o descrie Cădere: „În măsura în care este constituită prin asamblarea unor segmente din lemn, [bara] presupune o raportare la pictură. De altfel, fiind cilindrică, suprafaţa pictată este fără sfârşit, nu are nici recto, nici verso. Prin aceasta demersul meu are un statut legat de domeniul picturii, pe care îl pune, în acelaşi timp, sub semnul întrebării"[5].

Cum poate coexista statutul de „producător de obiecte" care, potrivit viziunii teleologice a lui Buchloh, a fost treptat eliminat din proiectul artei conceptuale[6] (aşa cum orice formă de vizualitate a ajuns să fie percepută drept „prohibită") cu problemele investigate de „critica instituţională"? Pentru Cădere, fixarea picturii – sau a demonstraţiei conceptuale care „pune pictura în discuţie" – de un suport înseamnă dependenţa ei faţă de acel suport. El a interpretat acest lucru în sensul său literal, suportul putând fi perete, zid, faţadă, podea, tavan etc., dar a extrapolat sensul fixării, extinzându-l asupra discursului critic şi ataşelor lui faţă de ceva particular, faţă de cutare instituţie sau expoziţie. De aceea susţinea, provocator, că „Buren foloseşte galeria într-un sens decorativ" sau că Hans Haacke face „anchete sociologice". Cu toate că intervenea cât se poate de concret (şi palpabil) într-un context expoziţional, Cădere îşi gândea critica în termeni generici, abstracţi. Îl interesa să interogheze critic „ideea de muzeu", nu instanţierea ei, şi vedea proiectele site-specific ca reiterând o dependenţă pe care vizau să o denunţe, căzând astfel în propria capcană. Orice contingenţă, vizibilă sau invizibilă, care servea ca suport al demonstraţiei critice era respinsă de Cădere: „Atitudinea mea nu are nimic de-a face cu arhitectura, cu stilul, cu estetica unei galerii, ea are de-a face cu ce e o galerie. O galerie este o structură de putere. Atitudinea mea are o poziţie critică faţă de acea putere. De aceea, e posibil să investighez puterea unei galerii prin acţiunile mele. Asta numesc eu politic în strategia mea"[7].

Înclinaţia lui Cădere de a abstractiza concepţia sa referitoare la „spaţiu" (privit exclusiv ca „spaţiu politic") poate stârni o discuţie referitoare la diferenţele culturale care îl separă de artiştii asociaţi „criticii instituţionale". E de reflectat asupra constatării că practica lui Cădere a fost prea puţin discutată în contextul istoric al criticii instituţionale, deşi reprezintă un exemplu demn de luat în considerare; cu toate că elemente care să dea ocazia unor astfel de apropieri au fost notate, analizele istorice şi critice ale fenomenului, începând cu textul fundamental al lui Benjamin Buchloh şi până la recentul compendiu „Institutional Critique and After"[8], îl exclud. În analiza pe care i-o consacră lui Cădere, Cornelia Lauf vorbeşte despre „o anumită întârziere datorată emigrării"[9], de unde deducem că pentru a aspira la o oarecare recunoaştere istorică, un artist din Est trebuia să se angajeze într-o cursă pentru a recupera decalajul care îl separă de avangarda occidentală. A vorbi despre „întârziere" sau „rămânere în urmă" reprezintă / este, cred, un mod inadecvat de a pune problema, deoarece porneşte de la presupoziţia că „Vestul" este deţinătorul supremaţiei culturale şi ignoră complexitatea istorică a perioadei în care a activat Cădere. Desigur, Andrei Cădere a asimilat şi pus în practică proceduri artistice şi moduri de manifestare care i-ar fi fost complet inaccesibile şi interzise în ţara natală, însă absorbţia şi capacitatea de adaptare sunt însoţite la el de faptul că s-a văzut, concomitent, purtătorul unei diferenţe constitutive, pe care a căutat mereu să o afirme.

Prin acţiunile pe care le-a întreprins, Cădere s-a situat în marginea grupului dominant (Haacke, Broodthaers, Buren, Asher, ale căror practici au definit critica instituţională), grup cu care avea cele mai mari afinităţi, căci îi împărtăşea atitudinea critică faţă de reţeaua de dependenţe care condiţionau sistemul artei. Buren, chiar dacă se lovea de cenzură, se confrunta cu ea de pe poziţia artistului care făcea deja parte din canonul conceptual; era frecvent invitat în expoziţii internaţionale şi privit ca un echivalent european al artiştilor nord-americani care redefineau parametrii activităţii artistice la sfârşitul anilor '60. Judecând după afirmaţiile sale, Cădere a manifestat o poziţie critică faţă de „critica instituţională". Dar, ca întotdeauna, raportarea lui faţă de artiştii europeni care o practicau era ambiguă: pe de o parte, a căutat să se apropie de nucleul lor, apărând în calitate de artist „neinvitat" la expoziţiile la care aceştia participau, pe de altă parte, i-a criticat deschis în texte publicate sau în interviuri.

Este binecunoscut incidentul „Place Vendôme": cu ocazia unei expoziţii organizate de Michel Claura şi René Denizot în 1973, reunindu-i, printre alţii, pe Daniel Buren, Blinky Palermo şi Niele Toroni, Cădere şi-a lăsat bara de lemn cu care încercase să parazitez vernisajul expoziţiei într-o debara din apartamentul în care avea loc evenimentul respectiv. Cădere a numit această bară *Peinture sans fin („pictură fără sfârşit")*, dând astfel o replică celor care îi refuzaseră participarea şi care au organizat *„O expoziţie de pictură"* ce reuneşte anumiţi artişti care pun în discuţie pictura.

Nu e singura dată când Buren îl respinge; un exemplu cunoscut este oferit de

Congresul de artă conceptuală de la Bruxelles din 1973. În jurul participării lui Cădere la expoziţia care era plănuită în urma congresului (participare contestată de Buren), organizatorii au intrat într-un conflict prelungit, reflectat prin scrisori explicative, dezminţiri şi replici tăioase publicate în reviste de artă[10]. Deşi Cădere şi Buren erau „inamici recunoscuţi"[11], Cădere a avut o atitudine diferită cu ocazia expoziţiei „*Projekt 74*" din Köln, când lucrările lui Haacke şi Buren au fost cenzurate. El s-a plimbat prin expoziţie cu bara de lemn înfăşurată în hârtie albă, găsind astfel o modalitate de a protesta la adresa cenzurii aplicate celorlalţi artişti prin anularea propriei lucrări; i-a confiscat acesteia posibilitatea „de a fi văzută" şi a replicat totodată intervenţiei organizatorilor, care utilizaseră hârtie albă pentru a acoperi textele incomode ale lui Haacke.

Aşa cum comenta Andrea Fraser[12], artiştii interesaţi de înţelegerea artei ca „subsistem social" şi de testarea limitelor interacţiunii ei cu sistemul social în ansamblu, au devenit ei înşişi, încă de timpuriu, „instituţii ale istoriei artei".

Cădere a acţionat întotdeauna ca un marginal, ca un *outsider*, şi i-a pus uneori faţă în faţă cu propriile lor limite. De la un punct încolo însă, concepţiile lor par divergente: Cădere mizează pe libertate, fluiditate, mobilitate, într-o permanentă cursă pentru a-şi afirma independenţa faţă de sistem (acţionând, cu toate acestea, în raza sistemului), în timp ce ceilalţi artişti „instituţionali" înţeleg autonomia ca pe un demers autoreflexiv al artei cu privire la statutul ei instituţional intrinsec. Cădere tocmai asta pare să fi urmărit: el a aspirat la o libertate imposibilă, la libertatea absolută a individului în faţa sistemului (social, politic, artistic), utilizând regulile unui joc pe care el voia să-l depăşească. Poate din această cauză, el nu are cum să figureze printre artiştii „canonizaţi" ai criticii instituţionale.

1. Cornelia Lauf, „A Tactic of the Margin", *All Walks of Life*, p. 126.
2. Buren a fost ridicat de poliţie în urma plasării ilegale a benzilor sale verticale pe panourile publicitare din Berna, în timpul expoziţiei When Attitudes Become Form din 1969. Într-o scrisoare adresată colecţionarului belgian Herman Daled, Buren afirmă: „Acţiunea mea «subversivă» a fost atât de bine înţeleasă, încât m-am trezit la închisoare şi ameninţat în modul cel mai neplăcut cu putinţă. «Libertatea» artistului nu există decât în interiorul unui loc geografic şi intelectual bine stabilit.", în Daniel Buren, *Mot à Mot,* A05, catalog, Centre Pompidou, Paris, Éditions Xavier Barral, Éditions de la Martinière, 2002.
3. Benjamin H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", "October", Vol. 55 (Iarna 1990), p. 139.
4. Alexander Alberro, "The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition", „October", Vol. 80 (Primăvara 1997), p. 79.
5. A. Cădere, «Peinture sans fin», în *Histoire d'un travail*.
6. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969", p. 119.
7. Andrei Cădere în conversaţie cu Lynda Morris, în *André Cadere: Peinture sans fin*, catalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Bonnefantenmuseum Maastricht, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Walter König, Köln, 2007, p. 31.
8. John C. Welchman (Ed.), Institutional Critique and After, SoCCAS Symposium, Vol. II, JRP Ringier, 2006.
9. Cornelia Lauf, *All Walks of Life*, p. 116.
10. Pentru retipărirea documentelor generate de acest conflict, v. André Cadere, *Geschichte einer Arbeit*, catalog, Kunstverein Munchen, Neue Galerie Am Landesmuseum Joanneum Graz, 1996.
11. Bernard Marcelis, *All Walks of Life*, p. 56. Punctul culminant al conflictului Cădere-Buren este atins în pamfletul „Waterloo", în care Cădere îl acuză pe artistul francez că face „politică de cafenea", fiind în acelaşi timp un „artist oficial al Pieţei Comune"; v. textul semnat de M. Gherghescu, „Fill in the Blanks – sau cum să descifrezi un rebus de Andrei Cădere", text publicat în Magda Radu (Ed), *André Cadere / Andrei Cădere*, MNAC Bucureşti şi Editura UNArte, 2011.
12. Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", în Institutional Critique and After, p. 123.

Institutional Critique: Daniel Buren and Andrei Cădere

Text MAGDA RADU

Cădere has demonstrated "the ability to combine a multitude of ideas which other artists explored individually"[1], managing to conceive an artistic pairing – object and course of action – singular and unmistakable. In regard to the „movement strategy" which Cădere systematically and tenaciously built over an extremely limited period of time, Daniel Buren's example provided him with n important landmark, representing a model for a type of practice which would later be called "institutional critique", as well as a source of polemics. As in the case of other art movements or personality which touched Cădere's areas of interest, his relation with Buren worked in a closeness-rejection fashion. Ever since 1969[2], the French artist was testing the limits of exhibitions, mounting on commercial billboards in the public space his famous vertical stripes with fixed thickness, ordered in a succession alternating white with another color.

This formal motif which Buren consistently used throughout his entire career, also constitute a manner of "dismantling painting", deconstructing, in the footsteps of Frank Stella, the form-fond duality and denying any "expressive reference", any trace of "illusionism, allusion and metaphor". However, Buren will continue to call his vertical stripes "painting", even though painting – according to his point of view – was becoming a sum of negations, including the negation of handedness, rejected by Cădere. For Buren „painting" pointed out the artist's place of intervention; that is why the formal dimension was important, because it represented the support/launching pad for Buren's critical discourse calling attention on the many conditionings influencing art's existence and place in the society. „This change in supports and production procedures led to a variety of forms of distribution in Buren's activity: from unstretched canvas on frame to paper sheets printed with vertical stripes and mailed anonymously; from pages inserted into books to ad billboards. Overcoming/shifting the traditional manners of artistic intervention resulted in a multitude of places and manners of exhibition which bring into play the interior-exterior dialectic, oscillating between the contradictions inherent to painting and sculpture and bringing forth the constraining dormant frameworks governing the traditions of these arts, captured in the conventional discourse of the museum and the studio"[3].

Cădere seems to have borrowed from Buren the interior-exterior dialectic, making the wooden bar visible in exhibition spaces, as well as in various places in the public space (placed directly in the sidewalk, in the window of a pastry shop, leaning against a tree, mounted on an external wall or carried on the shoulder during urban promenades). The interior-exterior alternation/duality played an essential wall in the gradual shaping of Cădere's strategy. He always insisted on the concept of independence from the system, although, in order to manifest his independence, he targeted a certain territory: of avant-garde galleries exhibiting minimalist and conceptual art, in other words, he focused on a network which already had some practice in destabilizing artistic norms. Cădere's freedom and flexibility in relation to the conventional exposure protocol had enough common traits with Burens versatility in inserting his vertical stripes in unexpected places and manners, in confrontation with the context (architectural, ideological) hosting the artwork. Buren's interventions emphasize an "extreme contextualism", indicating, in most situations, a polemic, tense situation, with the museum's space.

The artist thwarts the institutions' expectations and acts not only to the purpose of revealing the ideological substrate an architectural structure tacitly involves (for example, the Guggenheim Museum in New York), but also to the purpose of acknowledging the fact that museums are power centers, performing, in their turn, political, economic and ideological functions. That which brings Buren and Cădere closer is the consistency with which each of them used the same formal motif (for Cădere, the chromatic variations within a fixed structure), having the ability to act as a factor of instantaneous identification (especially for connoisseurs) and for effective signaling of the presence of their works in a certain environment. The vertical stripes don't signify in themselves nothing more than a reduction of painting to "zero"; their reproduction on any type of support indicates the pure "neutrality" and "depersonalization" of the visual artwork.

If Buren doesn't give up altogether on "painting", it is to make even more piercing his criticism to the manner in which traditional art is produced and received a painting entering the urban texture to designate its own emptiness as an artistic fact, or which alters the parameters of an exhibition space. Here is how Alexander Alberro comments upon the sources of Buren's approach: „ intellectual foundation of Buren's work is located in the growing awareness, typical of 1960s French cultural thought, of the effect that the legitimation of art by the dominant cultural apparatus has not only on the reception of art works but also on the structural possibil-

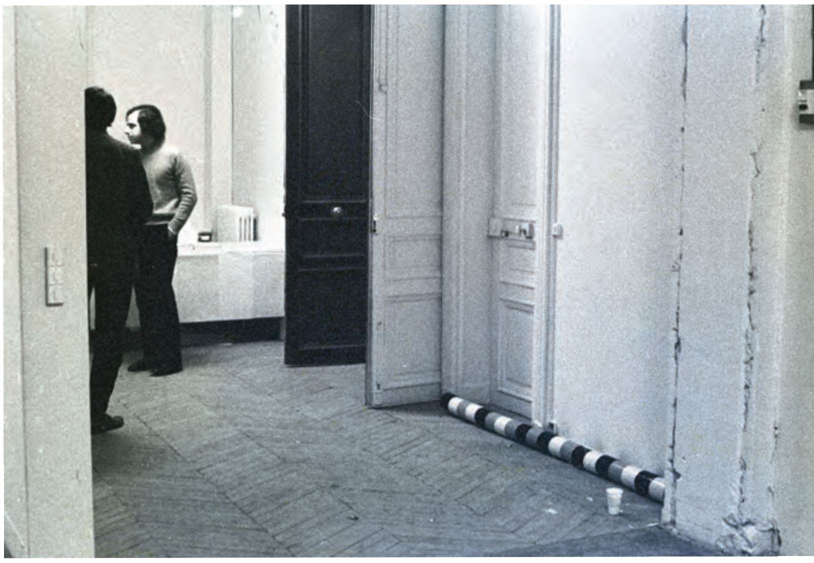
ities of their production. In particular, Buren was a close follower of the historical materialist critique of culture put forward by the countercultural group of predominantly neo-Marxist theorists known as the Situationists" [4]. Cădere's painting – dependent, in fact, by a single support with which it's one – "is not completely neutral or devoid of style"; it preserves, through its execution, its author's imprint. This is how Cădere describes it: „To the extent, to which it's made by assembling wooden segments, [the bar] requires a relation with painting. In fact, as it's cylindrical, the painted surface is endless; it has no front or back. By this, my approach has a status related to painting, which it questions, at the same time" [5]. How can the status of "producer of objects", which, according to Buchloh's teleological vision, was gradually eliminated from the project of conceptual art [6] (as any form of visuality came to be perceived as "prohibited") coexist with the issues investigated by „institutional critique"?

For Cădere, setting the painting – or the conceptual demonstration "putting the painting into question" – on a support represents its dependency on that support. He interpreted this in its literal sense, as the support could be a wall, fence, facade, floor, ceiling, etc., but extrapolated the sense of the setting, expanding it over the critical discourse and its attachments to something particular, to a certain institution or exhibition. That is why he provocatively claimed that „Buren uses the gallery in a decorative sense" or that Hans Haacke makes „ sociological surveys". Although he intervened as concretely (and palpably) as possible in an exhibition context, Cădere conceived his critiques in generic, abstract terms. He was interested in critically interrogating the "idea of museum", not its instantiation, and saw site-specific projects as reiterating a dependence which they aimed to denounce, thus falling into their own trap. Any contingency, visible or invisible, which served as support for the critical demonstration was rejected by Cădere: „My attitude has nothing to do with the architecture, the style, or the aesthetics of a gallery; it has to do with what a gallery is. A gallery is a power structure. My attitude has a critical position towards that power. That is why it's possible for me to investigate the power of a gallery through my actions. This is what I call political in my strategy" [7].

Cădere's penchant to abstract his concept of "space" (regarded solely as "political space") can stir a debate regarding the cultural differences separating him from the artists associated with "institutional critique". It's interesting that Cădere's practice was discussed too little in the historical context of institutional critique, although it represents an example worthy of consideration; although the elements which would give the opportunity of such approaches were noted, the historical and critical analyses of the phenomenon, starting with Benjamin Buchloh's fundamental text and up the recent compendium Institutional Critique and After [8], exclude him. In her analysis of Cădere, Cornelia Lauf speaks of „a certain delay due to immigration" [9], from which we deduce that in order to aspire to some historical recognition, an Eastern artist had to get into the race to catch up with the Western avant-garde. Speaking of a "delay" or of "being behind" represents/is, in my opinion, an inadequate view, because it starts from the assumption that the "West" is the holder of cultural supremacy and ignores the historical complexity of the time when Cădere created. Of course, Andrei Cădere assimilated and implemented artistic procedures and modes of expression which would have been completely inaccessible in his home country, but his absorption and ability to adapt are accompanied by the fact that he saw himself, simultaneously, as the bearer of a constitutive difference, which he always sought to affirm.

Amongst his actions, Cădere was on the fringes of the dominant group (Haacke, Broodthaers, Buren, Asher, whose practices defined institutional critique), group with which he had the most affinities, as it shared his critical attitude toward the network of dependencies conditioning the art system. Buren, even though he was facing censorship, he confronted it from the position of the artist who was already a part of the conceptual canon; he was frequently invited to international exhibitions and regarded as an European equivalent to the North-American artists redefining the parameters of artistic activities in the late 60's. Judging by his statements, Cădere had a critical position toward "institutional critique". But, as always, his attitude towards the European artists practicing it was ambiguous: on the one hand, he sought to get closer to their core, appearing, as an "uninvited" artist, to their exhibitions, and on the other hand, he openly criticized them in published texts or interviews.

The „Place Vendôme" is well-known: on the occasion of an exhibition organized by Michel Claura and René Denizot in 1973, reuniting, among others, Daniel Buren, Blinky Palermo and Niele Toroni, Cădere left the wooden bar with which he tried to crash the opening of the exhibition, in a storage closet in the apartment where the event was taking place. Cădere called this bar Peinture sans fin ("endless painting"), thus retorting to the ones who refused his participation and who had organized A painting exhibition reuniting certain artists who call painting into question. This was not the only time when Buren rejected him; a known example is given by the Conceptual Art Congress in Brussels in 1973. Around Cădere's participation to the exhibition which was planned after the congress (participation con-



André Cadere at a exhibition which puts together artists who questioned painting, flat in Place Vendôme, Paris / Andrei Cădere la o expoziție ce reunește artiști care pun în discuție pictura. Paris, apartament în Piața Vendôme, 1973. Foto: Eustachy Kossakowski. *Courtesy of the author*

tested by Buren), the organizers had a prolonged conflict, reflected by explicative letters, retractions and sharp remarks published in art magazines [10].

Although Cădere and Buren were „ known enemies" [11], Cădere had a different attitude during the Projekt 74 exhibition in Köln, when Haacke's and Buren's works were censored. He walked around the exhibition with his wooden bar wrapped in white paper, thus finding a way to protest against the censorship of the other artists by cancelling his own work; it robbed it the possibility "of being seen" and also replied to the intervention of the organizers, wo had used white paper to cover up Haacke's inconvenient texts. As Andrea Fraser [12] commented, the artists interested in understanding art ad a "social subsystem" and in testing the limits of its interaction with the social system as a whole became themselves, very early on, "institutions in art history". Cădere always acted as a marginal, as an outsider, and sometimes confronted them with their own limitations. From a certain point, however, their conceptions seem to be divergent: Cădere relies on freedom, fluidity, mobility, in a constant race to assert his independence from the system (nevertheless acting within the system), while the other "institutional" artists understand autonomy as art's auto-reflexive endeavor regarding its intrinsic institutional status. That is precisely what Cădere seems to have pursued: he aspires to an impossible freedom, to the individual's absolute freedom from the system (social, political, artistic), using the rules of a game he wanted to overcome. Maybe that is why he cannot be listed among the "canonized" artists of institutional critique.

1. Cornelia Lauf, „A Tactic of the Margin", *All Walks of Life*, p. 126.
2. Buren was arrested by the police for illegally placing his vertical stripes on billboards in Berna during the exhibition a "When Attitudes Become Form" in 1969. In a letter addressed to Belgian collector Herman Daled, Buren stated that: „My «subversive» action was so well understood that I found myself in jail and threatened in the most unpleasant manner. The artist's «freedom» only exists within a very well determined geographical and intellectual area.", in Daniel Buren, *Mot à Mot*, A05, catalog, Centre Pompidou, Paris, Éditions Xavier Barral, Éditions de la Martinière, 2002.
3. Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", "October", Vol. 55, 1990, p. 139.
4. Alexander Alberro, „The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition", "October", Vol. 80, 1997, p. 79.
5. A. Cădere, "Peinture sans fin", in *Histoire d'un travail.*
6. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969", p. 119.
7. Andrei Cădere conversing with Lynda Morris, in André Cadere: Peinture sans fin, catalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Bonnefantenmuseum Maastricht, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Walter König, Köln, 2007, p. 31.
8. John C. Welchman (Ed.), Institutional Critique and After, SoCCAS Symposium, Vol. II, JRP Ringier, 2006.
9. Cornelia Lauf, *All Walks of Life*, p. 116.
10. For the reprint of the documents generated by this conflict, see *André Cadere, Geschichte einer Arbeit*, catalog, Kunstverein Munchen, Neue Galerie Am Landesmuseum Joanneum Graz, 1996.
11. Bernard Marcelis, *All Walks of Life*, p. 56. The climax of the Cădere-Buren conflict is reached in the pamphlet "Waterloo", in which Cădere accused the French artist of practicing „Sunday politics", being at the same time "an official artist of the Common Market"; see the text of M. Gherghescu „Fill in the Blanks – sau cum să descifrezi un rebus de Andrei Cădere", text published in Magda Radu (Ed), *André Cadere / Andrei Cădere*, MNAC Bucureşti and UNARTE Publishing House, 2011.
12. Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", in Institutional Critique and After, p. 123.

ANDREI CĂDERE
Meșteșugul și conceptualismul

Text
MIHAELA VARZARI

Orice discuție despre arta conceptuală din România se izbește de „înainte” și „după” '89 sau, de ce nu, de continuarea stării de criză începută cu mult înainte și devenită permanentă. Trecerea de la economia planificată la piața liberă marchează și trecerea de la arta conceptuală făcută în apartament, la cea expusă în galerii, ce semnalează în același timp și timida proliferare a unei piețe artistice. A însemnat și accentuarea unui proces, numit de Dan Perjovschi, auto-amnezie sau auto-colonizare, ce a culminat pe plan istoric cu aderarea României la Comunitatea Europeană, ca stat membru cu drepturi depline, într-o manieră în care negocierile au fost inexistente, iar compromisul nu a fost asumat de către noul stat.

Andrei Cădere s-a aflat într-o situație asemănătoare, cea de rudă îndepărtată și sâcâitoare, dar cu aspirații uriașe de a aparține lumii artistice contemporane de atunci, când, în 1972, a părăsit România și s-a stabilit la Paris. Seria de bare rotunde de lemn, realizată de Cădere între momentul sosirii lui și 1978, anul morții sale, este bazată pe un algoritm matematic ce include o eroare, care determină ordonarea segmentelor colorate. Această eroare nu a fost niciodată mistificată de Cădere, care a susținut tot timpul că indică poziția lui anarhică, de rebel ce luptă din interiorul sistemului. Interesat, la fel ca și Daniel Buren, în deconstruirea picturii, barele rotunde de lemn au fost descrise chiar de Cădere ca „pictură fără început și fără sfârșit”. Plimbările sau promenadele lui prin Paris cu bara rotundă de lemn pe umăr, precum un ţăran român în drum spre câmp în zorii zilei sau, pur şi simplu, ca un obiect decorativ, sunt acum considerate acte performative. La fel sunt și aparițiile lui ostentative sau, mai bine spus, intervențiile neoficiale la vernisajele galeriilor de artă din Europa vestică, unde nu era întotdeauna binevenit, din moment ce obiectul lui interacționa cu lucrările deja expuse. Bara de lemn cilindrică era manifestul lui cu care forma *one man museum*, cu care a operat timp de șase ani la Paris, dar și singura lucrare produsă pe care și-a asumat-o și pentru care a emis certificat de autenticitate.

El a înţeles lumea artei de atunci suficient de bine pentru a decide să se „furişeze” prin uşa din faţă şi să exerseze gimnastica mentală a unui agent dublu. Un autentic mercenar. Cădere era marginalul generaţiei asociată cu Hans Haacke, Michael Asher sau Marcel Broodthaers, care a înţeles că a lăsa lucrurile să vorbească de la sine înseamnă, întotdeauna, a lăsa formaţiunea hegemonică să-şi spună cuvântul. Această generaţie, se ştie, a devenit extrem de renumită şi însemnată, fiind asociată cu prima fază a criticii instituţionale, din care istoria artei a ales să nu-l includă pe Cădere. Atitudinea critică a artistului nu s-a reflectat în munca lui, nu doar în raportul cu lumea artei, dar chiar cu generaţia din care făcea parte la acel moment, reflectată printr-o respingere imediată a esteticii practicii artei conceptuale din SUA.

Profund conştient de diferenţa lui constitutivă, Cădere a decis să-şi joace ultima carte şi să introducă, în mod inopinat în sistemul galeriilor relevante ale vremii, arta meşteşugului, atât de dispreţuită de conceptualişti, ca fiind pur decorativă şi artizanală. Se poate spune chiar că acest gest este similar cu cel al artei practicate de artistele feministe ale vremii, care foloseau materiale sau spaţii domestice pentru a critica societatea patri-

Imagini din expoziţia / Views from the exhibition *Documenting Cadere, 1972 – 1978*, 7 februarie 2013, curatoare / curator: Lynda Morris. *Courtesy of Modern Art Oxford*

arhală dominantă şi sistemul opresiv al artei, care expunea puţine femei. Acest detaliu, de a folosi meşteşugul, absolut necesar fabricării barelor, ceva în zona abjectului pentru conceptualiştii care foloseau materiale perisabile, ce nu supravieţuiau în timp, devine important în discuţia despre îmbrăţişarea în mod necritic a valorilor occidentale, de către România.

Prin practica sa, Cădere „a forţat" lumea artei de atunci să-i accepte alteritatea, dezvăluind astfel contradicţiile şi elementele absurde ale sistemului artistic, chiar cel alternativ celui tradiţional. Discuţia începută de Cădere este încă vie. Numele barei, *Barres de rond bois*, bare rotunde de lemn, nu reprezintă altceva decât calităţile fizice ale obiectului în sine, fără niciun fel de trimitere poetică, de parcă obiectivul artistului ar fi fost să reducă actul creator la cât mai puţin posibil. Acest puţin însă însemna transparenţă, reorientarea atenţiei de la obiect spre context, unde potenţialitatea lucrării de artă este în relaţie directă cu poziţia discursivă pe care o impune. Autoamnezia României actuale era la Cădere o autoexotizare, făcută însă în mod asumat prin performativitatea actului ei. Folosirea meşteşugului este un act subversiv şi indică o raportare critică, chiar personală, la canonul vestic al sistemului de artă.

S-a menţionat deja, în argumentul acestui dosar, că dematerializarea artei ţine într-adevăr de o turnură a artei contemporane, care, aş adăuga, în timp a creat departamente de practici mixte la universităţi de artă din Vest, cu toate că acum observ în Londra o revenire la specificitatea mediumului. În România, arta conceptuală coexistă cu practici artistice bazate pe cercetare artistică sau discursivitate, care favorizează procesul, şi nu ideea, dar care rămân tributare dematerializării, ce a permis dezvoltarea lor. În termeni filozofici, aspectul transformativ al procesului, în contrast cu conceptul, văzut prin prisma relaţiei dintre subiect şi obiect, permite doar schimbarea obiectului.

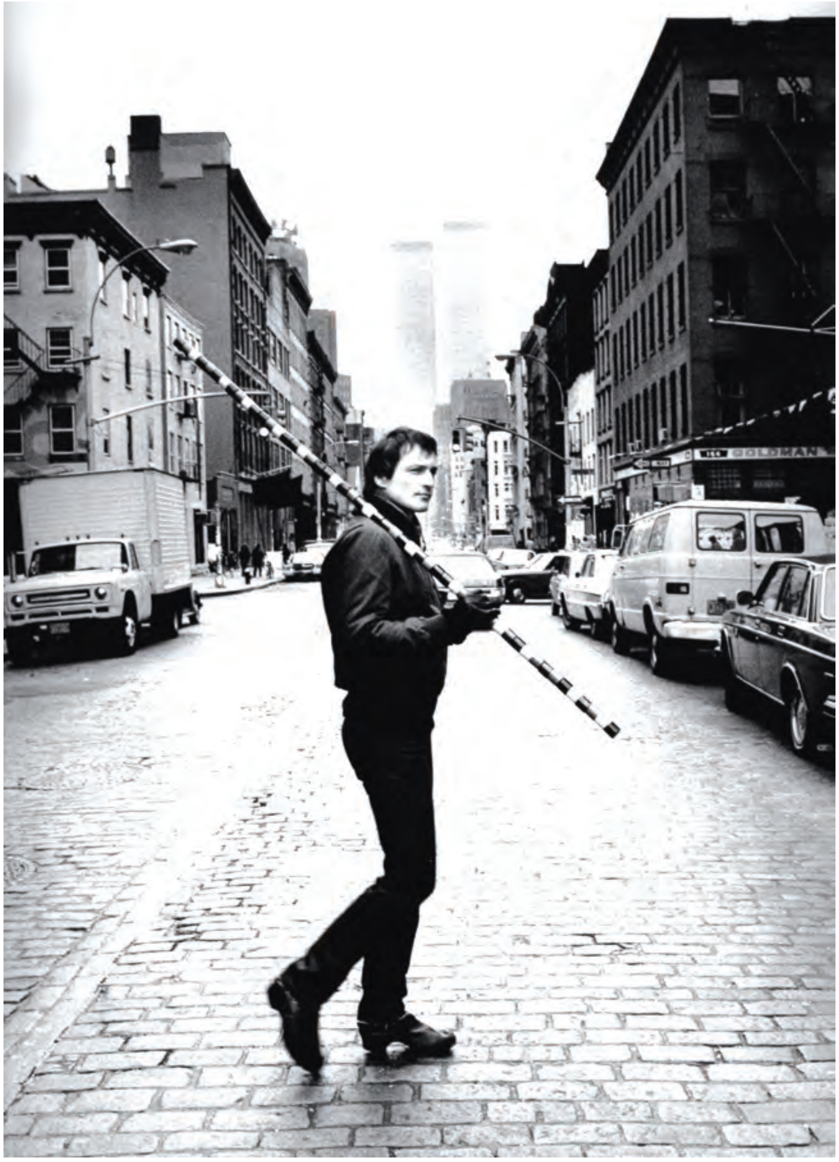
Spre deosebire de alte influenţe vestice, precum minimalismul sau expresionismul abstract, ale căror urme s-au făcut atât de vizibile, arta conceptuală, prin atenţia acordată contextului social şi prin critica instituţională pe care a şi iniţiat-o, a putut fi adoptată de zone geografice diferite, în moduri idiosincratice. Referindu-se la spaţiul nord-american, Lucy Lippard vorbeşte despre un eşec al artei conceptuale care, în ciuda caracterului ei politic, de refuz al comodificării artei, a fost încorporată în piaţa artei, imediat după ce a fost considerată un succes. În România de după 1989, arta conceptuală a fost primită ca singura formă artistică eliberatoare, asociată cu noutatea, într-o perioadă în care ideologia de stânga era prost înţeleasă, mai ales în ţările ex-comuniste, unde aceasta nu exista încă.

În ansamblu, armonizată sau nu cu mişcările sociale sau de emancipare a femeilor, arta conceptuală a supravieţuit şi cred că în viitor poate exista la fel de mult ca şi pictura de dinaintea ei. Fără a folosi cuvinte goale şi bombastice, ca neoavangarda românească, discuţia despre arta conceptuală autohtonă cred că are de-a face cu acel tertip, meşteşugul folosit de Cădere în raportarea lui la canonul vestic.

Andrei Cădere: Gânduri despre André Cadere

Text
ROXANA GIBESCU

„Ieri a avut loc vernisajul nostru la Maeght. Când am ajuns la intrare, m-a primit o femeie care mă aștepta: de când m-a zărit, mi-a ordonat să îmi depun bastonul la intrare lângă ușă, zicând – «Aici e o casă decentă» și alte tâmpenii de același gen. Un prieten de-al meu chiar a făcut fotografii la toată întâmplarea și, văzând acest lucru, femeia mi-a confiscat bastonul și l-a îndesat într-un dulap. Dar eu, prevăzând acest lucru, am adus cu mine și un baston mic, atât de mic că mi-a încăput în buzunar. Așadar, am intrat în expoziție și l-am pus pe mochetă. Nu poți să îți imaginezi cât de eficient a fost micuțul: multă lume a început să se uite la el, au fost mulți fotografi în jurul lui etc. Pe scurt, putem spune ca totul a decurs foarte bine"[1].



André Cadere în New York, 1976. Foto: Gianfranco Gorgoni. *Courtesy of Galleria Minini*

Demersul perturbator și jucăuș al lui Andrei Cădere a devenit ușor identificabil pentru scena artistică pariziană încă de la începutul anilor '70. La orice ieșire în spațiul public, fie că era pe stradă, printre trecători, în magazine, în autobuze sau în galerii, la muzee și la bienale de artă, Cădere purta întotdeauna asupra sa, ca o extensie a corpului său, (cel puțin) una dintre barele sale din lemn. Aceste *Barres de Bois Rond*, compuse din segmente cilindrice multicolore, asamblate după un sistem matematic atent gândit, nu aveau sus sau jos, față sau spate, iar cilindrul introdus eronat de către artist, invizibil pentru ochiul neantrenat, descifrează aceeași paradigmă în mai multe ipostaze: pe de-o parte, faptul că el își insera bara neinvitat în expozițiile altor artiști, deci bara lui era o eroare în sistemul expozițional, iar apoi, însăși prezența sa era insolită și reprezenta o parazitare a lumii artistice occidentale.

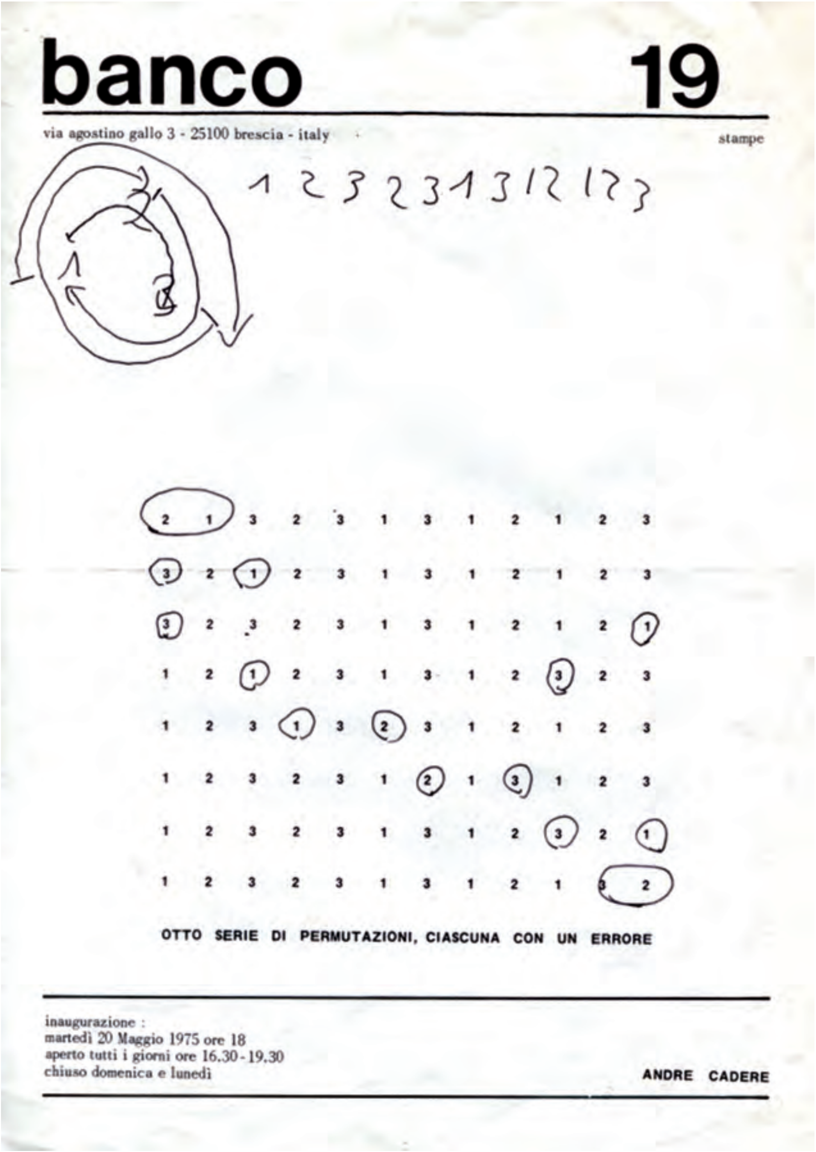
Deși este uneori încadrat eronat ca artist minimal, corect ca artist conceptual și nuanțat afiliat artei contextuale[2], Cădere își definea practica în afara oricăror repere prestabilite, ca fiind o artă independentă. Jan Świdziński scrie în manifestul artei contextuale despre „L'art comme art contextuel"[3] de un ansamblu de forme de expresie artistică, diferite de arta tradițională prin faptul ca sunt intervenții în spațiul public, au caracter activist și se angajează în situații prezente în câmpul economic, mediatic sau al artelor spectacolului. În cazul lui Cădere însă, arta contextuală capătă o calitatea procesuală, deoarece pornește de la formele sale artistice, Barres de Bois Rond, create în mod independent în urma unor concepte prestabilite, propunând o experimentare live a evenimentelor din jurul acestora[4].

„Despre lucrarea mea *Barre de Bois Rond*, putem spune cu siguranță că eu am pro-

dus-o și că tot eu am arătat-o în ceea ce se constituie o activitate zilnică și deci insesizabilă. Tocmai datorită aspectului cotidian, astfel de activități nu pot fi relatate cum trebuie.”[5] – scria Cădere, după ce, în 1976, cu ocazia unei expoziții în Roma, la Galeria D’Alessandro-Ferranti, cu bara peste umăr, plimbându-se prin oraș în mod aleatoriu, el și-a întrebat vizitatorii unde doresc să vadă expusă bara lui, iar ulterior chiar a mers în locurile respective: la Coliseum, în Piazza Barberini, la oficiul telegrafic din oraş sau la un oficiu poștal.

Andrei Cădere avea speranțe mai mari pentru viitorul barei lui de lemn, cum reise din mai multe conferințe și interviuri pe care le-a ținut în perioada 1974-1978. Într-una din aceste conferințe, cea de pe 10 decembrie 1974 de la Faculté de Philosophie din Louvain[6], Belgia, Cădere a discutat despre inclusivitatea artei sale în toate aspectele vieții. Prezentarea lui a oferit un comentariu exhaustiv barei de lemn și implicațiilor din jurul acesteia, a accentuat procesul și obiectivele creării barei și a specificat faptul că sensul lucrării și utilitatea ei sunt determinate de faptul că prezentarea are loc la o Facultate de Filozofie. De asemenea, a confirmat relevanța barei și a gestului său artistic și în cazul în care prezentarea ar fi avut loc la Facultatea de Științe Politice (prin constrângerile de ordin politic la care e supus artistul), la Facultatea de Economie (prin cota de piață și valoarea comercială) sau la Facultatea de Arhitectură (prin insinuarea barei de lemn în spațiul arhitectural și urbanistic): „Un punct de vedere este o utilizare. Toate punctele de vedere luate în discuție, fiind posibile, constituie în mod egal, fiecare, o prezentare.”

Pentru el, singurul și cel mai adecvat mod de a utiliza o lucrare de artă a fost să o ia cu sine peste tot, chiar dacă în acest mod, risca să nu fie văzută ca o lucrare de artă, cel puţin în acest mod ea era văzută de un număr cât mai mare de oameni. Din transcrierile conferinței, editate chiar de artist, aflăm că, pentru Cădere, fiecare contact cu un mediu non-artistic, fie că e vorba de plimbările pe stradă sau de lecturile pe care le-a susținut, reprezenta o declarație de independență față de instituțiile artistice. Dar specifică faptul că, deși lucrarea sa este autonomă, acest lucru nu exclude expunerea ei în mod tradițional într-un muzeu sau într-o galerie. Dimpotrivă, bara devine astfel și mai eficientă, în sensul că faima artistică îi dădea ocazia lui Cădere să călătorească în cât mai multe locuri unde putea să o arăte neconvențional.



André Cadere, *Sistem de permutări ale barelor rotunde de lemn*, desen făcut de artist pentru Lynda Morris peste afișul expoziției "For Lynda Morris", 1975 / *System of permutation of the Round Bars of Wood*, drawing done by the artist for Lynda Morris fot the poster of the exhibition "For Lynda Morris", 1975. *Courtesy of Lynda Morris Archive*

În nota de subsol a textului conferinței, Cădere subliniază importanța locului său de origine, iar faptul că vine din Estul Europei pare să fie o precizare importantă: „Nu ne putem imagina un american să vină cu lucrarea lui într-o expoziţie unde nu a fost invitiat. Mentalitatea occidentală, mândria și disprețul intelectual (și confortul material) fac ca o asemenea atitudine să fie de neconceput pentru un artist american. Gestul e posibil pentru cei care, venind din ţări marginale și care nu posedă nimic, nu au nimic de pierdut.”[7]

Doi ani mai târziu, în interviul cu Lynda Morris pentru Studio International, a completat că „în țările occidentale proletarul are multe de pierdut, are un televizor, o mașină, o familie. Eu nu am nimic de pierdut, chiar nimic, poate doar reputația, cadoul care mi-a fost oferit de către cultura occidentală.”[8] Tot în acest interviu, subliniază greutatea cu care și-a câștigat statutul pe scena artistică internațională și preconizează că, într-un viitor îndepărtat, lucrarea sa va rămâne indestructibilă, va fi relevantă și neschimbată în implicațiile ei, indiferent de context, iar pe deasupra, chiar va avea o valoare comercială.

1. O scrisoare redactată de Cădere în urma vernisajului expoziției lui Valerio Adami (și Andrei Cădere, neinvitat), care a avut loc la Galeria Maeght pe 22 noiembrie 1973; Rémy Argenson, „André Cadere, L’oeuvre en dépot”, în „Bribes”, nr. 2 / aprilie 2015, p. 14.
2. Paul Ardenne, *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, 2002, Paris, pp. 11-12.
3. Jan Świdziński, *L’art comme art contextuel*, Ed. Shillem Galeries S. Petri, Lund, Suède, 1976.
4. Paul Ardenne, op. cit., p 48.
5. André Cadere, *Histoire d’un travail* (1977-1978), Gand, Herbert-Gewad, 1982, p.12.
6. André Cadere, *Présentation d'un travail, utilisation d'un travail*, Hamburg / Hossmann Bruxelles / MTL, 1975, pp. 5-15.
7. Idem, p. 9.
8. Lynda Morris, *Documenting Cadere 1972-1978*, Modern Art Oxford / Koenig Books, London 2012, „11 December 1976”, p. 133.

Andrei Cădere – Thoughts about André Cadere

Text ROXANA GIBESCU

"Our vernissage at Maeght took place yesterday. When I got to the entrance, a woman received me there, who was waiting for me: as soon as she saw me, she asked me to lay down my stick at the entrance, near the door, saying "This is a decent house," and other some such rubbish. One of my feiends even took pictures of the happening and seeing that, the woman confiscated my stick and shoved it into a cupboard. However, as I had foreseen that, so I also brought with me a smaller stick, so small that it could fit inside my pocket. Therefore, I entered the exhibition and laid it down on the floor. You cannot imagine how efficient that little stick was: a lot of people started looking at it, photographers swarmed around it, a.s.o. In short, we can say that everything proceeded just fine." [1]

André Cadere, 1977, Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent.
Courtesy of the author

Andrei Cădere's disturbing and playful gesture became easily identifiable for the Paris art scene as early as the onset of the '70s. For any of his outings in the public space, be it on the street, among passers-by, in shops, in buses or in galleries, museums and art biennials, Cădere would always carry (at least) one of his wood bars, as an extension of his body. These *Barres de Bois Rond*, composed of multi-colored cylindrical segments assembled according to a carefully thought mathematical system, had no upper of lower end, no front or backside, and the cylinder erroneously inserted by the artist, invisible to the untrained eye, decyphers the same paradigm in several guises: on the one hand, the fact that he used to insert his bar, uninvited to other artists' exhibitions, which means that his bar was an error in the exhibition system, and then his very presence was eery and it amounted to parasitising the Western art world.

Although he is sometimes wrongly labelled as a minimalist artist, correctly as a conceptual artist, nuancedly affiliated to contextual art [2], Cădere defined his practice outside any pre-established landmarks, as an independent art. Jan Świdziński writes in the manifesto of contextual art about "L'art comme art contextuel" [3], a body of forms of artistic expression which differ from traditional art in that they are interventions into the public space, they have an activistic character and they engage situations which are present in the economic, media, or the field of the performing arts. In Cădere's case, however, contextual art gains a process-like quality, since it starts from its artistic forms, Barres de Bois Rond, indenendently created and according to pre-established concepts, proposing a live experimentation of the events surrounding them. [4]

"About my work *Barre de Bois Rond*, we can surely say that I produced it and that I have also been the one to show it in what is a daily, therefore, ungraspable, activity. It is owing to the daily aspect, that such activities cannot be appropriately reported," [5] Cădere wrote, after walking at random through Rome in 1976, during an exhibition at the D'Alessandro-Ferranti gallery, shouldering his bar, and asking the visitors where they wanted it exhibited, and later on, going to the respective places himself: the Colisseum, Piazza Barberini, the city's telegraph office or a post office.

Andrei Cădere had high hopes for the future of his wood bar, as results from several conferences and interviews he gave over 1974-1978. During one of these conferences, on December 10, 1974, at the Faculté de Philosophie in Louvain 6, Belgium, Cădere discussed about the inclusiveness of his art in all aspects of life. His presentation offered an exhaustive comment on his wood bar and of the implications around it, it stressed the process and the objectives of creating the bar and spelled out that the sense of his work and its usefulness were determined by the fact that the presentation took place in a Faculty of Philosophy.

He also confirmed the relevance of the bar and of his artistic gesture and if the presentatoon had taken place in the Faculty of Political Science (through the political constraints the artist is subject to), in the Economy Faculty (due to the market and commercial value) or the Faculty of Architecture (due to the insertion of the wood bar in the architectural and urban space): "A point of view is the use we make of it. All the points of view taken into consideration, being possible, they equally make up, each and every one, a presentation."

To him, the only and the most adequate way of using a work of art was to take it with him everywhere, even if in doing so, it might not have been seen as a work of art, at least, this way it could be seen by the largest number of people. From the transcripts of the conference, edited by the artist himself, we find out that, to Cădere, each contact with a non-artistic environment, be it his street walks or his lectures, are a declaration of independence from the art institutions. However, he explains that although his work is autonomous, this does not preclude its exhibition in a traditional way, in a museum or a gallery. On the contrary, the bar thus becomes even more efficient, in that its artistic fame allowed Cădere to travel to as many places as possible, where he could show it in a non-conventional way.

In a footnote to the text of the conference, Cădere underscores the importance of his birthplace, and the fact that he comes from Eastern Europe is a major point he makes: "We cannot imagine an American coming with his work to an exhibition where he has not been invited. The Western frame of mind, the pride and intellectual contempt (and the material comfort) make it impossible for such an attitude to belong to an American artist. The gesture is possible only for those who, coming from marginal countries and who possess nothing, have nothing to lose." [7]

Later on, in his interview with Lynda Morris for Studio International, he added that "in the Western countries, the proletarian has a lot to lose, they have a tv set, a car, a family. I have got nothing to lose, really nothing, perhaps only my reputation, the gift offered to me by Western culture." [8] Also in this interview, he underscores the difficulty with which he gained his status on the international art scene and he foresees that, in a distant future, his work will remain indestructible, that it will be relevant and unchanged by its implications whatever the context, and moreover, it will even have a commercial value.

1. Letter written by Cădere following the vernissage of Valerio Adami – (and Andrei Cădere, who was not invited) which took place at the Maeght Gallery on November 22, 1973; Rémy Argenson, "André Cadere, L'oeuvre en dépot" in "Bribes", no. 2 / April 2015, p. 14.
2. Paul Ardenne, *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, 2002, Paris, pp. 11-12.
3. Jan Świdziński, *L'art comme art contextuel,* Ed. Shillem Galeries S. Petri, Lund, Sweden, 1976.
4. Paul Ardenne, op. cit., p 48.
5. André Cadere, *Histoire d'un travail* (1977-1978), Gand, Herbert-Gewad, 1982, p.12.
6. André Cadere, *Présentation d'un travail, utilisation d'un travail,* Hamburg / Hossmann Bruxelles / MTL, 1975, pp. 5-15.
7. Idem, p. 9.
8. Lynda Morris, *Documenting Cadere 1972-1978*, Modern Art Oxford / Koenig Books, London 2012, „11 December 1976", p. 133.

Autoarhivarea și redefinirea rolului gândirii vizuale în arta Liei Perjovschi

Text
CORINA L. APOSTOL

Istoricul de artă Hal Foster a remarcat că există un impuls rizomatic deleuzian în lucrările anumitor artiști contemporani. Folosind diverse colecții, activate prin dinamici de conectare și deconectare, aceste proiecte artistice sunt axate pe reimaginarea spațiului instituțional, deconstrucția anumitor adevăruri, dezvoltarea unor instrumente de cercetare și promovarea interacțiunii pentru arhive viitoare.[1] Artista Lia Perjovschi, fiind influențată de experiențele de represiune intermitentă din timpul dictaturii românești, şi-a transformat opera de la utilizarea propriului corp ca semnificant pentru concepte și emoții, la facilitarea recepției critice a ideilor prin intermediul modelelor educațional-estetice.

Folosind arta ca un instrument de investigație critică şi deschidere a imaginației privitorului, Perjovschi a încurajat în mod constant colaborări locale și internaționale între artiști, studenți și oameni de știință din diverse domenii, căutând să restabilească legăturile socio-culturale care au fost distruse în timpul segregării de dinainte de 1989. În același timp, arhiva ei include opere de artă originale, conceptualizate ca modele estetice pentru instituții alternative şi ca forme de reactivare a anumitor istorii suprimate sau uitate, menținând în același timp o atitudine critică față de varii forme de abuz și de represiune. Acestea au luat forma unor ziare intitulate „ZOOM diapozitiv", „sens", „globul 1990 – astăzi", „arta în spațiul public (ro): unele poziții independente", „sala de așteptare"; cronologii cum ar fi „istoria artei subiectivă de la modernism și până în prezent. arta și contextul său" (1997-2004) și diagrame sau „hărți mentale" (1999-2006).

În ultimele două decenii, valoarea lucrărilor artistei a fost recunoscută pe plan internațional pentru capacitatea sa de a submina autoritatea, emancipând publicul şi încurajând formularea de întrebări critice, găsirea de răspunsuri colective și acțiuni sociale.

Descriindu-se pe sine ca un „detectiv în artă și DJ de texte, citind, copiind, tăind și remixând texte și imagini", Perjovschi a subliniat dorința de a recupera pentru comunitatea ei ceea ce generației ei i-a fost refuzat înainte de revoluția din 1989[2]. Într-un interviu din 2007 cu istoricul de artă Kristine Stiles, Lia Perjovschi a explicat că ea concepe arhiva sa artistică, precum un depozit de documente și spațiu pentru gândire critică care a fost începând încă din 1985[3]. În acel an, Lia și Dan Perjovschi au deschis apartamentul lor din Oradea, pentru întâlniri informale cu scriitori locali, actori, antropologi, artiști și curatori. Cu toate că Dan Perjovschi a absolvit Academia de Artă din Iași și Lia Perjovschi Academia din București, ambii artiști au declarat că s-au simțit nepregătiţi după ce şi-au încheiat educația academică.[4]

În acest context, Lia Perjovschi a conceput deschiderea apartamentului lor, publicului, ca o modalitate de a crea un spațiu pentru gândire critică și schimburile deschise în timpul dictaturii Ceaușescu, când viața cotidiană era extrem de precară și cenzura predomina în toate aspectele vieții publice și private. A fost un act de afirmare în puterea de a împărtăși informații cu adevărat utile, punând bazele unei rețele neoficiale. Artista a descris acest gest ca pe o strategie de supraviețuire. În 1990, imediat după revoluție, artiştilor Perjovschi li s-a oferit un studio în clădirea Scarlat / Robescu din București, sub auspiciile Uniunii Artiștilor Plastici. Ei au început să transforme acest studio într-o arhivă de cărți, reviste și jurnale despre arta și cultura internațională, precum și un depozit pentru lucrările lor (desene, fotografii ale unor performance-uri, instalații, obiecte de artă și video). Această arhivă a devenit proiectul Liei Perjovschi, Arhiva de Artă Contemporană / Centrul pentru Analiza Artei (prescurtat de artistă CAA/CAA) în 1997, un instrument de analiză critică, utilizat pentru a stimula colaborări locale și internaționale între artiști, studenți și oameni de știință din diverse domenii (istoria artei, arhitectură, istorie, științe politice, antropologie, filozofie, teatru).

În timp ce artiști ca Thomas Hirschhorn au utilizat practici similare de colectare și de arhivare, cu scopul de a crea spații pentru circulația și nemărginirea gândirii, pentru Perjovschi acestea reprezintă instrumente de lucru într-un context local precar. Proiectul CAA/CAA este un model estetic pentru o instituție interdisciplinară alternativă, o platformă educațională de artă, precum și o formă ce reactivează şi recuperează istorii reprimate ca urmare a segregării de dinainte de 1989. Bogăția epistemologică a acestui proiect contrazice teoriile negative cu privire la lipsa gândirii critice în Europa de Est, care provin de la generalizări despre sărăcia din regiune, controlul statului asupra relațiilor sociale, mobilitatea limitată a artiștilor și lipsa de informații. Într-adevăr, în timpul existenței

Lia Perjovschi, *Muzeul Cunoaşterii / Museum of Knowledge*, 2012, instalație, Steirischer Herbst, Graz. *Courtesy of the author*

sale de două decenii în studio-ul artiştilor, vizavi de Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti, proiectul lui Perjovschi a reușit să inspire și să educe tineri artiști, curatori, filosofi, istorici de artă. Ca strategie de rezistență și spațiu alternativ de cunoaștere, proiectul a fost recunoscut la nivel internațional într-o eră a globalizării și confuziei politice.

Proiectul CAA / CAA demonstrează dorința puternică a artistei de a face posibile și accesibile spații de cunoaștere și autoeducare. În cadrul practicilor artistice arhivale ale artiștilor din Europa de Est, Perjovschi prezintă o perspectivă epistemică ce nu poate fi redusă la o narațiune eurocentristă a contemporaneității. Cu toate că este tentant pentru unii cercetători să înscrie arta Liei Perjovschi în istoriografia occidentală a artei, în ciuda asemănării cu anumite proiecte artistice conceptuale, lucrările ei trebuie înțelese ca practici culturale și forme deschise ce rezultă dintr-o locație de cunoaștere care este întemeiată în urma experiențelor din perioada socialistă și postsocialistă.

Hărțile, diagramele, cronologiile și colecțiile ei reprezintă un proiect ce rezistă provincializării de către o lume de artă bazată pe cultura înaltă, cu valorile și autoritățile sale, și ca o luptă pentru eliberare. În plus, artista continuă să încurajeze publicul să stabilească parametrii proprii pentru a analiza, a categoriza și a absorbi materialul pe care ea l-a colectat, permițând germinarea unor valori sociale și discursuri fără un autor individual, care nu poate fi controlat de putere. Această practică emancipatoare se află la polul opus al mentalității de frică și represiune care au dominat contextul local, timp de decenii. În același timp, este o readaptare a strategiei de utilizare a apartamentelor private de către artiști, ca materializări de spații publice autentice sub dictatură, folosind practici artistice discursive, performative și experimentale, pentru a testa limitele cenzurii oficiale.

Folosind arhiva ca bază de lucru, precum și experiența experților locali şi internaționali invitați, Lia Perjovschi a organizat activități artistice în cadrul cărora a analizat strategii pe scena artei românești și dincolo de ea, sprijinind programe inovatoare, metodologii critice și oferind o platformă pentru activism prin artă. În anul 2000, Lia și Dan Perjovschi, împreună cu istoricul Adrian Cioroianu, au fost invitați să găzduiască o emisiune despre arta contemporană, teatru, dans, muzică, literatură, film, arhitectură și politică, la televiziunea națională. Intitulat *Totul la vedere*, show-ul a acoperit o gamă eclectică de subiecte, inclusiv corpul uman, orașul, secolul douăzeci şi unu, centrul și periferia, piața de artă, politici culturale și altele.

Lia Perjovschi a proiectat scenografia pentru emisiunea TV, bazându-se pe experiența ei în producțiile de teatru. Într-una din schițele sale, a evidențiat prezența camerelor de luat vederi și a dispozitivelor de iluminat, trasate în marker negru peste setul TV, un comentariu cu privire la relația dintre televiziune și istorie, cu o semnificație deosebită pentru revoluția din 1989. Soţii Perjovschi au întrerupt colaborarea cu postul național de televiziune după revenirea la putere a grupului neocomunist. În același timp, artista a continuat să organizeze întâlniri importante și discuții în studioul din București, care a devenit un catalizator pentru scena artistică din România.

În 2003, CAA a început să funcționeze sub denumirea „CAA / CAA (Arhiva de Artă Contemporană / Centrul pentru Analiza Artei)". Schimbarea denumirii spațiului a marcat o modificare conceptuală a înțelegerii tradiționale a arhivei ca platformă de colectare şi de prezentare de materiale. Adică, un spațiu pentru comunicare, împuternicire, reflecție și activism în jurul relevanței sociale și politice a artei. Prin discuții de grup, conferințe, prezentări, ateliere și expoziții, Lia Perjovschi a canalizat un impuls educațional, un angajament

fotografie de la primul *Târg Internațional Dada* / Photo from *The First International Dada Fair*, 1920, Berlin. *Courtesy of the author*

sociopolitic, prin arhivare și colectare, în timp ce, în paralel, şi-a construit contextul propriu. Vizitatorii centrului CAA / CAA au primit ziare publicate de artistă, instrumente critice în sine prin care ea a comentat asupra anumitor inițiative locale și internaționale, în domeniul artei şi culturii. Arta Liei Perjovschi s-a dezvoltat din mediul izolat al anilor 1980, adoptând diferite tipuri de cunoștințe (de la științele sociale și umaniste la tehnologie), din contexte diverse, precum Statele Unite ale Americii, America Latină, țări europene (din Vest și Est) şi Coreea de Sud. În aceste contexte, artista s-a implicat în comunitățile locale cu ajutorul instalațiilor sale artistice, ținând prelegeri, predând cursuri despre arta contemporană, acționând ca un diplomat artistic şi creând legături între comunitățile culturale din România și din străinătate.

De când a devenit o artistă nomadă autodeclarată, Lia Perjovschi a sintetizat documentația și practicile artistice asociate cu CAA / CAA în ceea ce ea a denumit „CAA Kit". Deplasându-se la nivel global cu propria ei *boîte-en-valise* duchampiană, ea a invitat un public internațional să devină detectivi în artă – adică să analizeze, să judece, să învețe și să acționeze pentru viitor. Kit-ul Liei Perjovschi este format din „materiale pentru detectivi", „cronologii și hărți mentale, materiale atent selectate din arhiva sa, concentrate asupra unor anumite teme sau ca răspuns la anumite evenimente istorice, în funcție de contextul în care sunt expuse. De asemenea, în acest kit sunt postere care documentează activitățile de la CAA / CAA din București, demonstrând intenţia artistei de a crea o comunitate angajată. Perjovschi a recunoscut nevoia artiștilor, în toate etapele vieții lor creative, de a rămâne în dialog cu comunitatea internațională, prin înțelegerea construcției istoriei artei într-un context global şi în legătură cu politica, economia și știința. Într-o colecție de texte și imagini reunite sub titlul *Istoria artei subiective, de la modernism și până în prezent. Arta și contextul său* (1997-2004), artista a organizat informații privind evoluțiile culturale locale și istoriografii internaționale de artă. Deconstruind istoria artei academice din manualele de specialitate, artista a schimbat focusul central al disciplinei. Perjovschi a mutat accentul spre analiza construcției culturale a textelor și a imaginilor despre artă, în diferite contexte, precum și legătura dintre practicile artistice şi evenimentele sociale și politice importante.

În *Istoria artei subiective*, Perjovschi a inclus nu numai artiștii și lucrările acestora, ci şi decupaje din reviste, secvențe de film, evenimente mass-media, fotografii ale diverselor spații de expunere și instituții sociale și culturale – entitățile care controlează prezentarea și recepția artei. Prezentând termeni de istoria artei, cronologia constă din date (între 1826 şi 2004), imagini încadrate, informații istorice și comentarii ale artistei, citate despre artă şi o bibliografie. Într-un proiect similar cronologiilor, Lia Perjovschi a folosit diagrame sau ceea ce ea a numit „hărți mentale" (1999-2006), pentru a explora concepte construite din informațiile care apar în diferite sfere ale vieții culturale, sociale și politice. Artista a explicat: „Aceste lucrări m-au ajutat să înțeleg dezvoltarea istoriei

Z①OM
diaPOZITIV (instalația) curator Lia Perjovschi, aprilie-mai 1998

Lia Perjovschi, *ZOOM diaPOZITIV*, 1998, ziar / ZOOM, slides 1998, journal. *Courtesy of the author*

și modul în care arta mea s-a dezvoltat, de asemenea, în diferite contexte istorice."[5] „Hărțile mentale" sunt desene compuse din concepte scrise de mână şi cercetate de către artistă, prezentate ca o rețea de interconexiuni și convergențe. Fiecare hartă este organizată în jurul unui concept de bază, poziționat în centrul compoziției. Bazându-se pe nucleele care abordează teme precum „ideologia", „comunismul", „artistul", „subcultura", „spațiul şi timpul" sau pur și simplu „?", artista a cartografiat relații și comentarii culese din mass-media (cărți, ziare, opere de artă, cultură populară). Ea a construit fiecare diagramă scriind în jur asociații şi comentarii care se rotesc vizual ca nişte galaxii în jurul unor centre ale universului. „Hărțile mentale" sunt parțial ilizibile, trasate precum nişte comentarii sau note de cercetare. Cu toate că această strategie se poate dovedi oarecum dificilă pentru privitor și critici, ea nu este doar o dovadă a cunoștințelor extinse ale artistei sau un simplu exercițiu în deconstrucție. Mai degrabă, ele funcționează ca structuri de limbaj care neagă înțelegerea completă sau definitivă a lucrărilor. Similar „cronologiilor", hărțile sunt menite să activeze dorința de a cunoaște, de a explora dincolo de simpla contemplare prin construirea modelelor proprii de organizare a cunoștințelor şi conceptelor.

Un proiect legat de cele de mai sus, numit *Muzeul cunoașterii*, încapsulează diverse modele, încadrate într-o structură neconvențională şi mai cuprinzătoare. În anul 2009, Lia Perjovschi a început să lucreze și să prezinte *Planuri pentru un muzeu al cunoașterii*, o instalație muzeală bazată pe „dosarele de cercetare" acumulate în CAA /CAA – o instituție pe care artista speră să o construiască în viitorul apropiat. Caracterizat printr-o abordare interdisciplinară, acest viitor muzeu este o critică implicită a expoziției ca spectacol sau ca formă de divertisment, reprezentând un proces de lucru cu o construcție arhivală deschisă. Lia Perjovschi a imaginat un muzeu cu șapte departamente: corpul, arta, cultura, pământul, cunoașterea și educația, universul și știința, reflectând propria abordare interdisciplinară de organizare a informației. Instalația *Planuri pentru un muzeu al cunoașterii* cuprinde desene proprii ale artistei („diagrame", „cronologii" şi „hărți mentale"), precum și obiecte, diagrame, fotografii și diverse cópii color.

Cele mai multe dintre obiectele colectate au fost cumpărate de către artistă de la magazine din muzeele din întreaga lume: Lia Perjovschi se folosește de această cultură materială pentru a atrage atenția asupra modului în care arta și muzeele sunt comercializate, însă pot fi recuperate de artistă şi publicul ei. Toate aceste elemente sunt grupate în mod similar cu departamentele proiectului, acestea ne-excluzându-se reciproc. Instalația invită publicul să pornească într-o călătorie analitică, similară cu o plimbare prin

TKHUNT.COM

Lia Perjovschi, *Performances*, 1987-2007, documentație video / video documentation. *Courtesy of the author*

Lia Perjovschi, *Timelines*, 2015, L'Art et L'Art, Michel Rein, Paris. *Courtesy of the author*

Lia Perjovschi, *Muzeul cunoaşterii / Museum of Knowledge,* 2010, instalație / installation, Espai d'art contemporani de Castelló. *Courtesy of the author*

creierul uman. *Muzeul cunoașterii* creat de Lia Perjovschi poartă asemănări cu proiecte moderniste conceptuale, cum ar fi „Kulturwissenschaftliche Bibliothek" a lui Aby Warburg, o colecție de cărți, imagini și obiecte aranjate ca o istorie a Renașterii, care a demonstrat influența Antichității asupra culturii moderne, printr-o abordare interdisciplinară. Spre deosebire de predecesorul său, Lia Perjovschi nu caută un singur adevăr istoric sau o istorie care să cuprindă toate stilurile artistice, sau o perioadă anume, mai degrabă eforturile ei subminează preexistența unui adevăr sau a unei istorii unificate. Proiectul artistei nu are ca scop să dea publicului o viziune coerentă asupra realității, ci arată conflictele, contradicțiile și inegalitățile lumii noastre. În același timp, poziția Liei Perjovschi nu este neutră, artista poziționându-se de partea celor care nu au, a celor asupriți sau marginalizați; din această poziție ea lansează o critică a realității globale existente.

Perjovschi concepe muzeul ca pe o hartă mentală, oferind o lentilă în procesele de selecție care informează opinia artistei asupra practicilor culturale și a consecințelor acestora în societate, invitând publicul la un proces similar de autoreflecție. Proiectul dezvăluie metode de a asocia obiecte și concepte și construirea înțelegerii lumii prin experiențele dublate de cercetare. Adoptând noțiunile de autoarhivare și deschidere, *Muzeul cunoașterii* este un model pentru descentralizarea instituțiilor de artă. Această abordare critică a artistei este similară cu alte proiecte experimentale, precum *Portable intelligence museum* a artistului Tamás Sf. Auby (2001), reproducerile în miniatură realizate de artistul Vyacheslav Akhunov a operelor sale în instalația *1 m*^{2} (1978-2007), „Centrul de Cercetare Artpool" din Budapesta, coordonat de artistul György Galántai (1992-prezent) sau instalațiile colectivului britanic „Art & Language", de la sfârșitul anilor 1960[6]. Strategia Liei Perjovschi de expunere o distinge însă de colegii săi. Lucrările ei sunt strâns legate de tradiția dadaistă, care a apărut în Europa Centrală în timpul Primului Război Mondial. Mă refer în special la abordarea acestor avangarde artistice, de la primul Dada Fair din Berlin, în 1920, unde artiştii au prezentat obiecte de artă și desene, prin care au estompat granițele dintre lucrările de artă și viața de zi cu zi, perturbând metodele convenționale de prezentare a picturii şi sculpturii în galerii şi muzee. La rândul său, Lia Perjovschi prezintă hărțile ei mentale pe podelele instituțiilor în care expune, aranjează colecția ei de obiecte aidoma unor constelații, construieşte suporturi din lemn pentru saci sau tricouri cu slogane, lipeşte diverse instrumente de măsură perpendicular pe pereți, amintind de impulsul dadaist de prioritizare a valorii și mesajului. După cum a afirmat ea însăși, „sunt pentru artiști care gândesc, și nu pentru artiştii care doar produc"[7].

Mai mult, între 2006 și 2010, artista a fost invitată să conceapă o cercetare artistică despre mișcarea dada în spațiul de artă istoric de la Cabaret Voltaire din Zürich. Cu această ocazie, Lia Perjovschi a creat șapte cronologii conținând aproximativ o sută de diagrame, dintre care cinci au fost expuse în formă de laporellos, laolaltă cu o hartă mentală pe tema Dada / Anti-Art. Acestea au fost prezentate ca părți de cercetare, în încercarea de a acumula cunoștințe despre dada, de a analiza mișcarea avangardistă și ceea ce publicul poate învăța de la ea. Mai degrabă decât să prezinte un produs final, cronologiile artistei au deschis un teritoriu nou, prezentând întreaga diversitate și complexitate dada.

Trasând parametrii gândirii ei în mod clar pentru public, pentru a învăța și a răspunde, Lia Perjovschi afirmă posibilitatea de a acționa și schimba societatea într-o lume violentă, nedreaptă și plină de contradicții. Artista experimentează cu diferite abordări pentru a aduce laolaltă teoria și practica, solicitând totodată publicul să facă același lucru. Ea deschide spații pentru narațiuni și intervenții ale publicului, incluzându-l în proiectele artistico-educaționale. În același timp, lucrările ei rămân dificil de interpretat. Acestea necesită o investiție de timp, o analiză atentă și nedivizată. Modelele interdisciplinare care formează *Muzeul cunoașterii* cer o anumită implicare de a gândi și de a acționa, nu doar de a contempla. Prin proiectele sale, artista oferă publicului său o multitudine de informații, acumulate în peste două decenii, pe baza experienței extinse și a schimburilor cu artiști și oameni de știință din întreaga lume. Ea lasă de asemenea întrebări fără răspuns, exprimând dorința de a genera şi a ști mai multe, de a cere mai mult. Publicațiile ei sunt pline de semne de întrebare și exclamații, în timp ce instalațiile prezintă obiecte de zi cu zi, în diverse containere, pentru ca privitorul să le deschidă, apoi să ia informațiile și să le aplice la anumite necesităţi sociale.

Lia Perjovschi sugerează întrebări suplimentare și continuă să scaneze concepte și situații, pe măsură ce instalațiile sale se dezvoltă. Această abordare riguroasă a dezvoltării resurselor intelectuale, alături de dimensiunea morală și etică a muncii sale au transformat-o pe artistă într-o figură vitală pe scena artei contemporane românești, precum și un mentor pentru generații de tineri artiști, curatori și teoreticieni. După cum artista însăși a remarcat: „În general, sunt pentru implicare (cu responsabilitate), pentru o societate mai bună pentru toți. În ceea ce priveşte arta în special, eu sunt pentru ca instituțiile statului să aibă cel puțin un buget minim pentru arta contemporană și pentru stabilirea criteriilor profesionale într-un context global. Educație (cu empatie și modestie) este un cuvânt cheie".[8]

1. Hal Foster, "An Archival Impulse", "October", nr. 110, 2004, p. 5.
2. Lia Perjovschi, "Alone for the Others: Lia Perjovschi", Again for Tomorrow (London: Royal College of Art, 2006), p. 119.
3. Kristine Stiles, "Passages 1992-2007: Interview with Lia Perjovschi", Kristine Stiles, ed., States of Mind: Lia and Dan Perjovschi (Durham, NC: Nasher Museum of Art Duke University, 2007), p. 176.
4. Interviu cu Dan și Lia Perjovschi, august 2010, Atelierul Perjovschi, București.
5. Kristine Stiles, *op. cit.*, p. 178.
6. Hal Foster, *loc. cit.*, p. 3-6.
7. Interviu cu Lia Perjovschi, Atelierul Perjovschi Sibiu, decembrie 2013.
8. Eadem, septembrie 2014.

Self-archiving and redefining the purpose of visual thinking in Lia Perjovschi's art

Text CORINA L. APOSTOL

Art historian Hal Foster noticed the existence of a Deleuzian rhizomatic impulse in the works of certain contemporary artists. By means of various collections, activated by connecting and disconnecting dynamics, these artistic projects are focused on re-imagining institutional space, on deconstructing certain truths, on developing certain research tools and promoting interaction for future archives.[1] With an influence from intermittent repression experiences during the Romanian dictatorship, the artist Lia Perjovschi changed her work from the use of its body as a significant element for concepts and emotions to an easier critical reception of ideas through educational-aesthetic models. Using her art as a tool for critical investigation and opening the viewer's imagination, Perjovschi constantly encouraged local and international cooperation between artists, students and scientists in various fields, aiming at re-settling socio-cultural connections once destroyed during the segregation before 1989. At the same time, her archive includes original works of art, conceptualized as aesthetic models for alternative institutions and as forms of reactivating certain suppressed or forgotten histories, always maintaining a critical attitude towards various types of abuse and repression. They formed a number of newspapers named "ZOOM diapozitiv" (ZOOM diapositive), "sens" (meaning), "globul 1990-astăzi" (1990-today globe), "arta în spațiul public (ro): unele poziții independente" (art in public space (ro): some independent positions), "sala de așteptare" (the waiting room); chronologies such as "istoria artei subiectivă de la modernism și până în prezent. arta și contextul său" (History of subjective art from Modernism – today. Art and its context) (1997-2004) and diagrams or "hărți mentale" (mental maps) (1999-2006). During the last two decades, the value of the artist's work has been acknowledged worldwide for its capacity to undermine authority, thus emancipating the audience and encouraging the expression of critical questions, the search for collective answers and social actions.

While describing herself as an "art detective and a text DJ for her reading, copying, cropping and remixing texts and images", Perjovschi highlighted her desire o recover for the benefit of her community the things her generation had been denied before the 1989 revolution.[2] During an interview with art historian Kristine Stiles in 2007, Perjovschi explained that she perceives her artistic archive as a document storehouse and a space for critical thinking that began as early as 1985.[3] During that year, Lia and Dan Perjovschi opened up their apartment in Oradea for informal meetings with local writers, actors, anthropologists, artists and curators. Even though Dan Perjovschi graduated from Iași Art Academy and Lia Perjovschi from Bucharest Academy, both artists professed to be unprepared after finishing their academic education.[4] Given this context, Perjovschi perceived the action of opening up their apartments to the public as a way to create a space for critical thinking and open exchanges during Ceaușescu's dictatorship when daily life was extremely precarious and censorship dominated all aspects of public and private life. It stood as an act of affirmation in the power to share truly useful information and laid the grounds for an unofficial network. The artist referred to her action as a survival strategy. In 1990, right after the Revolution, the artists Perjovschi were offered a studio in the Scarlat / Robescu building in Bucharest, under the patronage of the Union of Artists. They began transforming that studio into an archive for books, magazines and journals of international art and culture, as well as a storehouse for their works (drawings, photos of some performances, equipment, art objects and videos). This archive became Liei Perjovschi's project named "Arhiva de Artă Contemporană / Centrul pentru Analiza Artei" – Contemporary Art Archive / Center for Art Analysis (CAA/CAA, as abbreviated by the artist) in 1997, a tool for critical analysis used to stimulate local and international cooperation between artists, students and scientists in various fields of interest (art history, architecture, history, political science, anthropology, philosophy, theater).

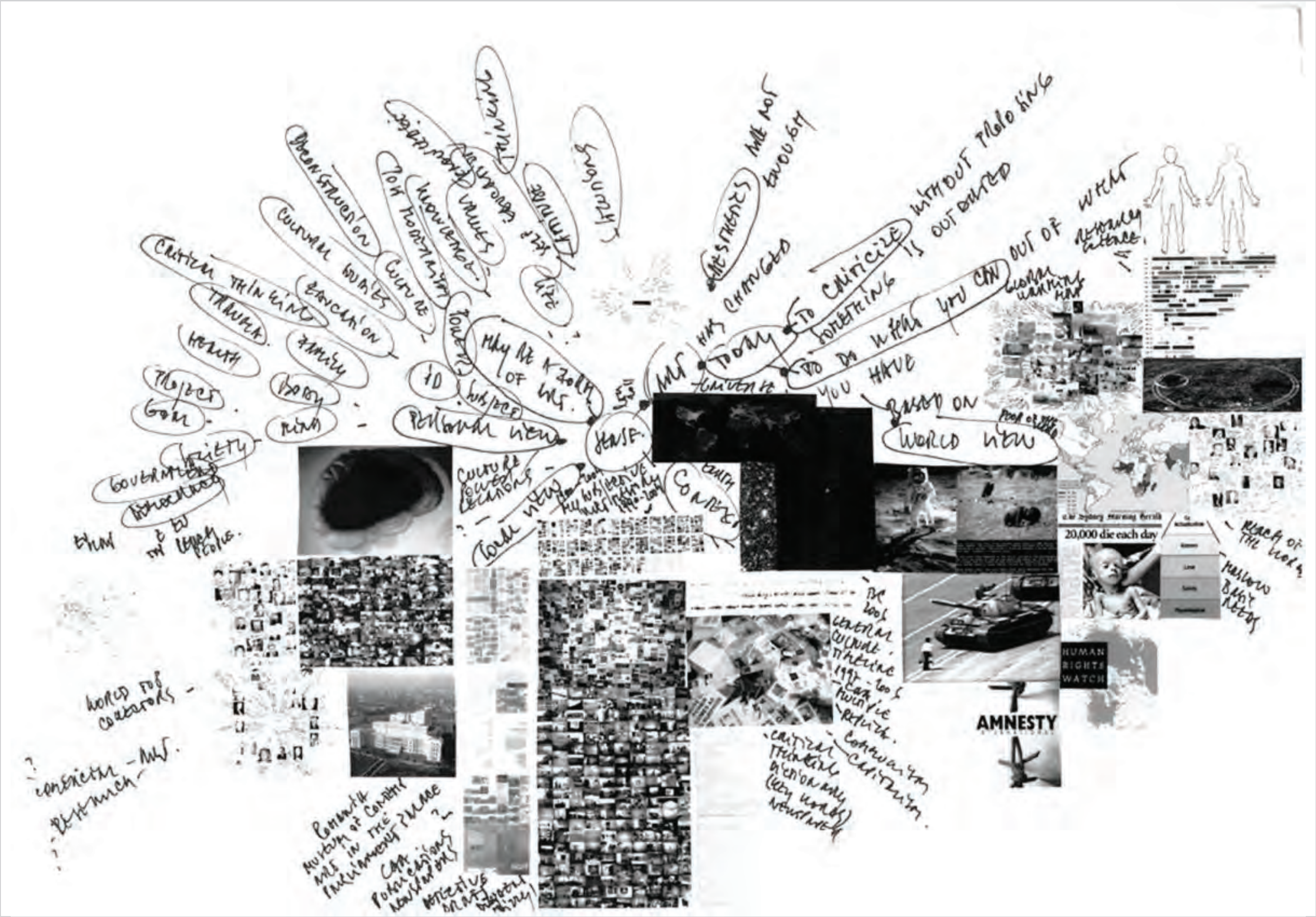
While artists like Thomas Hirschhorn used similar collecting and archiving techniques with the purpose of creating spaces for fluent, endless thinking, they represent for Perjovschi work tools in a precarious local context. The CAA/CAA project is an aesthetic model for an alternative interdisciplinary institution, an educational art strategy, as well as a means to reactivate and recover history suppressed due to segregation before 1989. The epistemological wealth of this project contradicts negative theories related to the lack of critical thinking in Eastern Europe, resulting from generalizations on poverty in this area, on state control over social relations, on the artists' restricted mobility and lack of information. Indeed, during its two-decade existence in the artists' studio across Bucharest Art University, Perjovschi's project managed to inspire and educate young artists, curators, philosophers, art historians. As a resistance strategy and an alternative knowledge space, the project was acknowledged worldwide during a time of globalization and political confusion.

The CAA / CAA project proves the artist's strong desire to make knowledge and self education spaces possible and accessible. As part of the archival artistic practices of Eastern European artists, Perjovschi presents an epistemic perspective that cannot be reduced to a Eurocentric narration of contemporaneity. Even though it is tempting for some researchers to include Perjovschi's art into the Western art historiography, despite the similarities with certain conceptual artistic projects, her works should be understood as cultural practices and open forms resulting from a place of knowledge founded as a consequence of the experience during socialist and post-socialist period. Her maps, diagrams, chronologies and collections should represent a project outstanding rustication by an art world based on high culture, with its values and authorities, and a fight for freedom. Moreover, Perjovschi keeps on encouraging her viewers to establish their own parameters in order to analyze, to categorize and to absorb the material she collected, allowing germination of certain social values and speeches without an individual author, impossible for the state to control. This emancipating strategy is at the opposite pole of the mentality of fear and repression dominating the local context for decades. At the same time, it is a readjustment of the strategy involving the use of private apartment by some artists as materializations of authentic public areas under dictatorship, by means of discursive, performative and experimental artistic practices aiming at testing the limits of official censorship.

Using the archive and the experience of the guest local and international experts as a work base, Perjovschi organized artistic activities where she analyzed strategies in the area of Romanian art and beyond it, by supporting innovating programs, critical methodologies and by providing a platform for art activism. In 2000 Lia and Dan Perjovschi, together with historian Adrian Cioroianu, were invited to host a show about contemporary art theater, dance, music, literature, film, architecture and politics on national television. Named "Totul la vedere" (Everything in the open), the show covered an eclectic range of subjects, including: the human body, the city, the 21st century, the centre and the suburbs, the art market, the cultural policies and so on. Lia Perjovschi designed the scenography for the TV show, based on her experience in theatre productions. In one of her sketches, she pointed out the presence of cameras and lighting equipment, drawn in black marker over the TV set, a comment referring to the relation between television and history, with a special meaning for the 1989 revolution. Perjovschi broke the cooperation with the national TV channel after the neo-Communist group re-emerged as leaders. At the same time, the artist continued to organize important meetings and discussions in her Bucharest studio that became a catalyst for the artistic context in Romania.

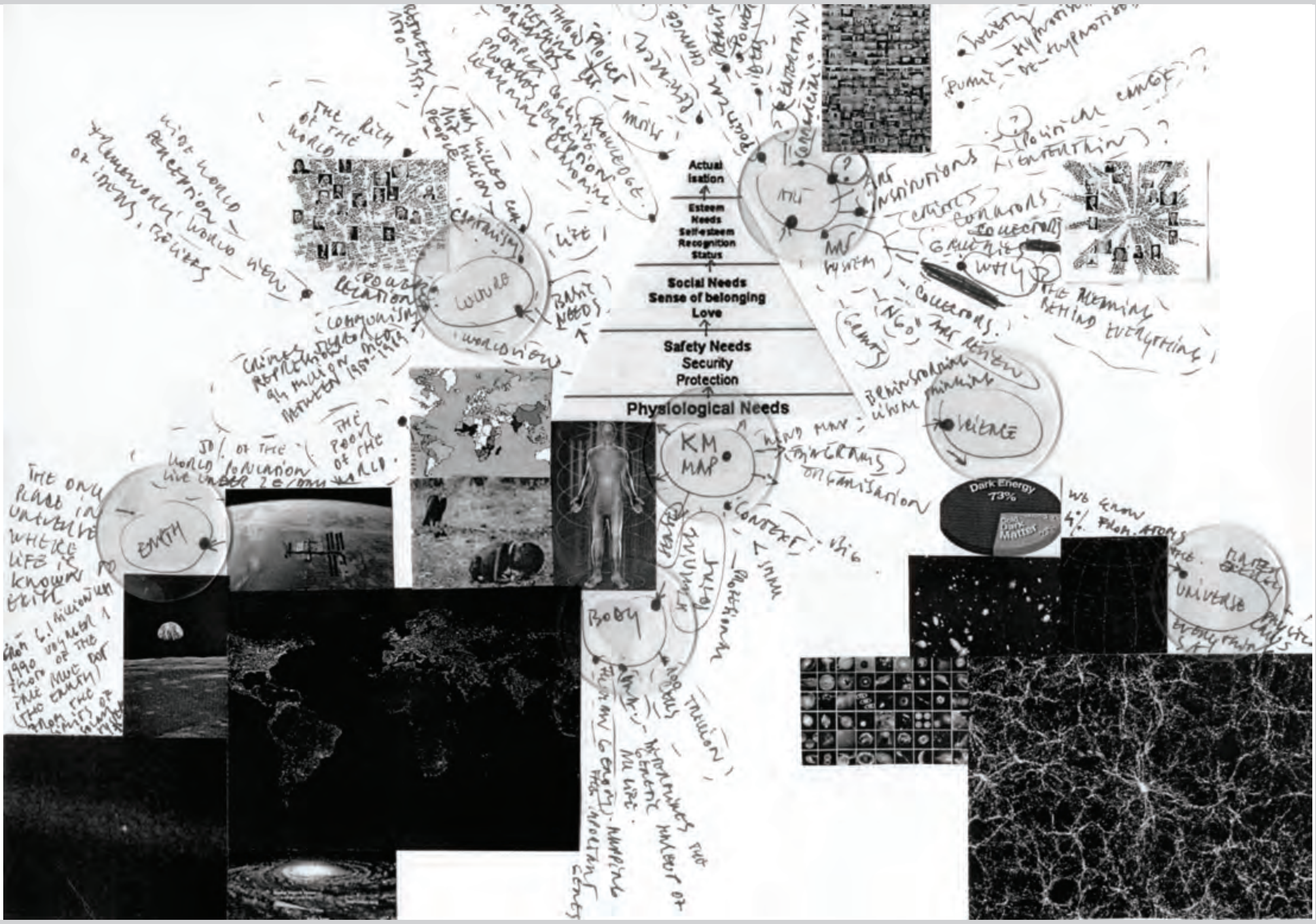
In 2003 CAA starting functioning as "CAA /CAA (Contemporary Art Archive / Centre for Art Analysis)". The change of the space name marked a conceptual modification of the traditional understanding of the archive as a platform for material collecting and presenting at its current function. That is a space for communication, empowering, reflection and activism around social and political relevance of art. By means of group talks, conferences, presentations, workshops and exhibitions, Lia Perjovschi channelled an educational impulse, a social and political commitment, through the processes of archiving and collecting, while at the same time she built her own context. The visitors of the CAA/CAA centre received newspapers published by the artist, critical tools allowing her to express comments on certain local and international initiatives in art and culture. Perjovschi's art developed in an isolated environment of the 80's, adopting different types of knowledge (from social and human sciences to technology), from various backgrounds such as United States of America, Central America, European countries (Eastern and Western) and South Korea. In these backgrounds, the artist was involved in local communities, by means of her artistic ensembles, holding lectures, teaching about contemporary art, acting as an art diplomat and creating connections between Romanian and foreign cultural communities.

Ever since she became a self-proclaimed nomad artist, Lia Perjovschi synthesized the "CAA/ CAA" documentation and artistic practices into what she named "CAA Kit". Travelling the world with her own Duchampian "boîte-en-valise", she invited an international audience to become art detectives – that is to analyze, to reason, to learn and to act for the future. Perjovschi's kit includes "detective materials", "chronologies" and "mental maps", carefully selected materials from her archives focused on certain subjects or as an answer to certain historical events, according to the context to which it is exposed. Moreover, this kit contains posters documenting the activities of "CAA/ CAA" in Bucharest, proving the artist's commitment to create a committed community. Perjovschi admitted the artists' need, during all their creative life stages, to be in a constant dialog with the international community, by means of understanding the art history structure in a global context and in relation to politics, economy and science. In a a collection of texts and images under the name of "Istoria artei subiective de la modernism și până în prezent. Arta și contextul său" (History of subjective art from modernism –



Lia Perjovschi, *Sense Mind Map*, 1999, colaj. *Courtesy of the author*

Lia Perjovschi, *Knowledge Museum Map,* 1999, colaj. *Courtesy of the author*



Lia Perjovschi, Studio in Sibiu, Museum of Knowledge on vertical / Atelier Sibiu, Muzeul Cunoaşterii pe verticală, 2016, fotografie. *Courtesy of the author*

today) (1997-2004), the artists organized information on local cultural evolutions and international art historiographies. Deconstructing academic art history of the specialized books, the artist changed the central focus of the subject. Perjovschi switched the emphasis on the analysis of art texts and images construction in various contexts, as well as the connection between artistic practices and important social and political events.

In the "History of subjective art", Perjovschi included not only artists and their works, but also clippings from magazines, film scenes, media events, photos of various exhibition areas and social and cultural institutions – entities controlling presentation and reception of art. In the presentation of art history, chronology consists of dates (between 1826 and 2004), framed images, historical information and the artist's comments, quotes on art and a bibliography. In a project similar to chronologies, Perjovschi used diagrams or what she called "mental maps" (1999-2006).

Aiming at exploring concepts built on information appearing in various areas of the cultural, social and political life. The artist explained: "These works helped me understand the development of history and also the way my art developed in different historical contexts."[5] The "mental maps" are drawings consisting of handwritten concepts researched by the artist, presented as an inter-connection and convergence network. Each map is organized around a basic concept placed in the centre of the composition. Based on the nuclei approaching subjects such as "ideology", "communism", "artist", "subculture", "space and time" or simply "?", the artist mapped relations and comments collected from media (books, newspapers, art works, popular culture). She built each diagram by writing around it associations and comments rotating visually like galaxies around centres of universe. The "mental maps" are partially illegible, marked as comments or research notes. Even though this strategy can prove difficult for the viewer or critics, it stands not only as proof of the artist's extended knowledge or a simple deconstructing exercise. Instead, they operate as language structures denying full or permanent understanding of the works. Similar to "chronologies", the maps are meant to activate the need for knowledge, for exploration beyond a simple contemplation by means of building their own knowledge and concept organization models.

Another project related to the above, named "Museum of knowledge", encapsulates various models, framed into a non-conventional and larger structure. In 2009, Lia Perjovschi began working and presenting the "Plans for a museum of knowledge", a museum system based on the "research files" collected during CAA/CAA – an institution that the artist hopes to build in the near future. With an interdisciplinary approach, this future museum is an implicit critic of the exhibition as a show or a type of entertainment, representing a work process with an open archival construction. Perjovschi imagined a seven-department museum: body, art, culture, earth, knowledge and education, universe and science, reflecting her own interdisciplinary approach in information organization. The system "Plans for a museum of knowledge" includes the artist's own drawings ("diagrams", "chronologies", "mental maps"), as well as objects, diagrams, photos and various colour copies.

The artist bought most of the collected items in museum shops all over the world: Perjovschi uses this material culture to draw the attention on the way art and museums are objects of trade, but they can be recovered by the artist and her viewers. All these elements are grouped similarly to the project departments, non-excluding each other. The system invites the viewers to begin an analytical journey, similar to a derive in the human brain. Perjovschi's "museum of knowledge" bears some resemblance with conceptual modernist projects, such as Aby Warburg's "Kulturwissenschaftliche Bibliothek", a collection of books, images and objects arranged as the history of Renaissance, proving the influence of ancient times on modern culture, by means of an interdisciplinary approach. Unlike her predecessor, Perjovschi does not seek a unique historic truth or a history including all artistic styles or a certain time, but instead, her efforts undermine the pre-existence of a truth or a unified history.

The artist's project does not aim at providing her viewers with a coherent vision on reality, but it shows the conflicts, the contradictions and inequities of the world. At the same time, Perjovschi is not in a neutral position, but she claims a position on the side of those who have not, of the exploited or marginalized; from this position, she launches her critic of the existing global reality.

Perjovschi conceives her museum as a mental map, providing a lens in the selecting processes expressing the artist's opinion on cultural practices and

Lia Perjovschi, Museum of Knowledge / *Muzeul cunoaşterii*, 2010, installation / instalaţie, Espai d'art contemporani de Castelló. *Courtesy of the author*

their consequences in society, and inviting the audience to a similar auto-reflecting process. The project uncovers methods of associating objects and concepts and ways of building world understanding by means of experiences doubled by Perjovschi's research. By adopting the notions of self-archiving and openness, the "Museum of knowledge" is a model for decentralizing art institutions. The artist's critical approach resembles other experimental projects, such as: Tamás Sf. Auby's "Portable intelligence museum" (2001), miniature reproductions of the works created by the artist Vyacheslav Akhunov in the system "1 m^2" (1978-2007), the "Artpool Research Center Artpool" in Budapest coordinated by the artist György Galántai (1992- today) or the systems of the British "Art & Language" group at the end of the 1960's.[6]
Perjovschi's exhibition strategy separates her from her colleagues. Her works are in close connection with the Dadaist tradition that appeared in Central Europe during World War I. I am referring especially to the approach of the artistic avant-garde of the first Dada Fair in Berlin in 1920 where the artists presented art works and drawings fading the boundaries between art works and daily life, disturbing the conventional methods of exhibiting painting and sculpture in galleries and museums. In her turn, Perjovschi presents her mental maps on the floors of the institutions where her exhibitions take place, she arranges her item collection as constellations, she builds wooden bases for sacks or T-shirts with slogans, she sticks various measuring tools perpendicular to the walls, reminding of the Dadaist impulse of prioritizing value and message.
As she stated herself: "I am on the side of the thinking artists, and not of the ones who only produce."[7] Moreover, between 2006 and 2010, the artist was invited to create an artistic research on the Dadaist movement in the historic "Cabaret Voltaire" art space in Zürich. On this occasion, Perjovschi created seven chronologies including approximately one hundred diagrams, out of which five were exhibited on laporellos, together with a mental map themed "Dada / Anti-Art". They were presented as research elements in an attempt to accumulate information on Dada, to analyze the avant-garde movement and what can the public learn from it. Instead of presenting a final product, Perjovschi's chronologies opened a new territory, by presenting the whole Dada diversity and complexity.
When clearly tracing her thinking parameters for the public, in order to learn and reply, Perjovschi affirms the possibility to act and change society into a violent, unfair and contradictory world. The artist experiments with different approaches aiming at bringing together theory and practice, asking her viewers to do the same thing. She opens up spaces for public narrations and interventions, including it in her artistic-educational projects. At the same time, her works remain hard to interpret. They require a time investment, a careful analysis and an undivided attention. The interdisciplinary models forming the "Museum of knowledge" involve a certain amount of commitment in thinking and acting, and not just contemplating. In her projects, the artist offers her viewers a number of information collected over two decades, based on her extended experience and her exchanges with artists and scientists all over the world. Also, she leaves unanswered questions, expressing her wish to generate and know more, to ask for more.
Her public is full of question and exclamation marks, while her systems present day-to-day objects in various containers so that the viewer can open them and then take the information and apply it to certain social needs. Perjovschi suggests additional questions and keeps on scanning concepts and situations as her systems are developing. This rigorous approach of intellectual resource development, together with the moral and ethical dimension of her work, turned Lia Perjovschi into a vital character of the Romanian contemporary art, as well as a mentor for generations of young artists, curators and theoreticians. As the artist noticed: "Generally, I am a supporter of (responsible) implication, of a better society for all of us. As far as art is concerned, I encourage that state institutions have at least a minimum budget for contemporary art and for the establishment of professional criteria within a global context. Education (with empathy and modesty) is a key word".[8]

1. Hal Foster, "An Archival Impulse", "October" magazine, nr. 110, 2004, p. 5.
2. Lia Perjovschi, "Alone for the Others: Lia Perjovschi", Again for Tomorrow, London: Royal College of Art, 2006, p. 119.
3. Kristine Stiles, "Passages 1992-2007: Interview with Lia Perjovschi", Kristine Stiles, ed., States of Mind: Lia and Dan Perjovschi, Durham, NC: Nasher Museum of Art Duke University, 2007, p. 176.
4. Interview with Dan and Lia Perjovschi, August 2010, Perjovschi Studio, Bucharest.
5. Kristine Stiles, *op. cit.*, p. 178.
6. Hal Foster, *loc. cit.*, pp. 3-6.
7. Interview with Lia Perjovschi, Perjovschi Studio, Sibiu, December 2013.
8. Eadem, September 2014

MLADEN STILINOVIĆ: SEMNELE PERFORMATIVULUI

Text
MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

„Unde m-aş duce, dacă m-aş putea duce, cine aş fi, dacă as putea fi, ce aş spune, dacă aş avea o voce…" (Samuel Beckett) 1

Mladen Stilinović, *Artistul care nu vorbește engleza nu e artist* / *Artist Who Cannot Speak English is no Artist*, 2008, installation, Taxispalais Art Gallery, Insbruck. *Courtesy of the artist*

Cotidianul istoric, semantic al Semnului

Lucrările extrem de numeroase şi nedefinite ale lui Mladen Stilinović, create între anii 1970 timpurii şi primii ani ai celui de-al doilea deceniu al noului secol, oferă posibilitatea de a confrunta „semnele perormativului", care provin din antagonismele cotidianului tranziţional socialist şi global. În acest punct de origine, Stilinović este un artist care îşi însuşeşte, aranjează şi reinterpretează semnele, adică clişeele, tiparele şi algoritmii politicii cotidianului. Semnul este o urmă. Semnul este opusul noţiunii de imagine ca reflecţie a ceea ce este în afara imaginii. Semnul este o consecinţă a inscripţiei corporale şi prin aceasta, este o urmă, el devine semn pentru ceea ce este absent, ceea ce s-a întâmplat deja, ceea ce a intrat deja în ordinea memoriei sau în ierarhia istoriei. Prezenţa semnului nu este prezenţa literală aici şi acum cu cea care este suge-

rată de semn ca urmă, dar atunci când devine urmă, semnul nu mai este doar o simplă urmă, cu urma alcătuirii unui semn şi a ştergerii urmelor într-un proces complicat de cultură, de practicile culturale ale contextualizării şi de-contextualizării urmei ca cea pe care semnul este menit să o ateste. Opera de artă a lui Stilinović, fie că este deliberat sinceră ori deliberat nesinceră, se leagă în mod esenţial de atestare. Ea este un martor al cotidianului.

Încă de la început, Stilinović a urmărit legăturile ascunse dintre politica cotidianului trivial şi trauma generată de cotidianul banal. Intuiţiile sale se bazează pe efectele traumatice ale relaţiei dintre imagini şi cuvinte. Imaginile şi cuvintele sunt semne ale unei politici a cotidianului care este în deplasare continuă. Trauma nu este abisul întunecat demonizat al umanului, ci o nervozitate aproape tandră, motivată de „lamentarea tristă" sau de „autoanaliza orientată cinic" a unui om care se trezeşte în fiecare dimineaţă, îndeplineşte anumite sarcini de unul singur sau alături de alţi oameni şi se duce apoi la culcare înconjurat de cenuşiul nocturn al unui climat continental, care nu este chiar climatul extrem-continental al Europei de Est, ci climatul moderat-continental al Europei de Sud.

Mladen Stilinović ca el însuşi

Efortul artistic a lui Stilinović a început în contextul foarte specific al artei croate sau, mai bine zis, al artei zagrebiene, la finele modernismului, marcat de miturile expresionismului eroic socialist (picturile lui Edo Murtić), de neoconstructivismul utopic internaţional de stânga şi activist (mişcarea New Tendencies) şi de o angajare heterotopică faţă de antiartă, dusă până la absurd (de la antifilmul lui Mihovil Pansini (La Mangelos, i.e. Gorgona)[2]. Spre deosebire de artiştii conceptuali care explorau contradicţiile practicilor culturale ale sistemului de artă modernist târziu (Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević), Stilinović a operat în spaţiile hibride şi heterotopice ale cotidianului socialismului târziu.

Într-un grup de şase autori[3], el a început o perioadă de organizare a unor acţiuni publice şi private în spaţiul cultural iugoslav, dezvoltând un angajament critic faţă de diferite modalităţi ale unui cotidian absurd, în gama lingvistică, comportamentală şi senzuală a prezentabilităţii şi performativităţii subiectivizării politice. El a lucrat cu sloganuri, cu fraze decupate din doxa politică, cu obiceiuri urbane, cu liniile de departajare dintre optimismul şi pesimismul socialist, precum şi cu funcţiile valorii pe piaţa socialistă şi expresiile ca mesaje şi antimesaje, cum ar fi „al meu al tău" sau „o mână de pâine", „nu am timp", „consumul de roşu", „roşu zgâriat", „roşu slab şters", „roşul meu", „revoluţia 5 dinari", „atacul asupra artei mele / este atacul împotriva socialismului şi progresului", „aud oameni vorbind despre moartea artei / moartea artei este moartea artistului / cineva încearcă să mă omoare / ajutor" etc. În seriile sale de fotografii, cum ar fi *Prvi maj 1975* (*Unu mai 1975*; 1975), *Frizer* (*Frizer*, 1975) şi *Odnos noga – kruh* (*Relaţia: Picior – Pâine*, 1977), a localizat contexte politice, religioase şi cotidiene nesigure şi instabile, în raport cu el însuşi (concept) şi comportamentul său (corp). În jurul lui 1980, el a făcut parte din primele platforme de auto-organizare din Iugoslavia, la galeriile Podrum, PM şi ale asociaţiei artiştilor din Zagreb. Activismul auto-organizării a marcat poziţia sa ca artist opus sistemului birocratic al modernismului târziu.

Activităţile lui Stilinović din anii 1980 şi '90 au inclus proiecte de „artă ca manipulare" şi artă ca „exploatare postcritică" a semnelor istorice ale socialismului în cadrul sistemelor de comunicare şi identificare, contemporane la acea vreme şi apropiate de retroavangarda slovenă. El a descris caracterul manipulativ al operei sale, în următoarea serie de declaraţii: „Subiectul operei mele este limbajul politicii, adică refractarea acestui limbaj în cotidian. Aceste lucrări nu sunt ficţionale. Mi-ar plăcea să pictez. Pictez, dar pictura mă trădează. Scriu, dar ceea ce scriu mă trădează. Imaginile şi cuvintele se transformă în nonimaginile-mele, necuvintele-mele, şi asta vreau să urmăresc în această activitate – o nepictura-mea. Dacă limbajul (culoarea, imaginea etc.) aparţine ideologiei, iar eu vreau să devin proprietarul unui astfel de limbaj, vreau să îl gândesc în consecinţe. Nu e nici critică, nici ambiguitate. Ceea ce-mi vine, îmi vine ca întrebare, ca experienţă, consecinţă. Dacă toate culorile, cuvintele, materialele au multiple sensuri, care este acela care iese în evidenţă, ce înseamnă şi oare înseamnă ceva, sau este doar o fantezie, un miraj? Întrebarea e cum să manipulezi ceea ce te manipulează, atât de evident, atât de strigător, dar nici eu nu sunt inocent – nu există artă fără consecinţe."[4]

Aceste declaraţii, în mod paradoxal făcute în măsura în care poziţionarea retoric accentuată a artistului în raport cu realitatea artei şi culturii contemporane, la acea vreme, includeau şi o cotitură potenţială, care l-a dus, pe de o parte, spre nietzcheanism, iar pe de altă parte, spre metapolitică.

Nietzcheanismul lui Stilinović

A fost în conflict direct cu propriul sine de „creator inocent", provenit din hegemoniile marii modernităţi, cu creatorul care arată – pe el însuşi, pe propria-i piele, punctul de intrare al metafizicii – propria sa vină ca agent şi complice. Este genul de teatralizare autocritică pe care o putem recunoaşte în raporturile sale cu „birocraţia socialismului": „Birocraţia moartă îi spune birocraţiei moarte, tu eşti biro-

craţie moartă”.[5] Este tipul de debirocratizare a artistului care depăşeşte pragul modernităţii şi al sistemelor moderne de autoidentificare a adevărului artei şi artistului autentic.

Unul dintre proiectele sale importante – expus la Dokumenta 12[6] – a fost o serie de imagini, instalaţii şi texte intitulate *Exploitation of the Dead (Exploatarea morţilor)* (1984-1990). Acest proiect a stabilit o reţea de semnificanţi – a şters urmele, adică urmele de politică, de religie, de cotidian şi de artă. A fost o instalaţie de imagini şi obiecte pe peretele din casa artistului sau dintr-o galerie. Stilinović arată cum semnul, care reprezintă un semn, ajunge să fie golit, şters, îndepărtat şi moare – cum se descompune într-un semnificat – gol şi pustiu în cadrul culturii. Este ca şi cum Stilinović ar fi atins însuşi locul „morţii semnului”. Este ca şi cum el ar fi proiectat vizual şi textual moartea unui semn, în mod simbolic (un semn care îşi pierde înţelesul), existenţial (un semn care îşi pierde utilizatorul, producătorul, recipientul) sau transcendental (un semn care nu mai reprezintă politica, religia sau arta). Stilinović susţine că fenomenul şi conceptul „exploatării morţilor” trimit la mai multe lucruri: „Exploatarea morţilor se referă la mai multe lucruri în această expoziţie. Întâi, exploatarea poeticii moarte a picturii, a suprematismului, a realismului socialist şi abstracţiei geometrice. Al doilea, exploatarea semnelor moarte: pentru mine, acele semne sunt moarte pentru că şi-au pierdut semnificaţia sau pentru că semnificaţia lor este atât de transparentă, încât este moartă pentru mine. În al treilea rând, semnul crucii şi semnul stelei, care îl reprezenta, la origine, pe om, apoi care au devenit semne folosite de religie şi de ideologie în scopurile lor proprii, în timp ce azi – este propria mea interpretare – le văd ca pe nişte semne de cimitir, adică nu ca pe semne moarte, ci ca semne ale morţii.

Într-o analiză diferită, acelaşi lucru s-ar putea spune despre culorile negru şi roşu. Încă ceva: exploatarea morţilor presupune o practică de credinţă şi ideologie, şi, la mijlocul anilor ‘80, a unei lucrări de artă, adică exploatarea religiei, a ideologiei şi poeticii moarte a picturii, în modul cel mai iresponsabil, agresiv şi plictisitor. În acest sens, eu îmi însuşesc această practică şi produc în acest fel unele dintre acele lucrări (dar nu toate). Nu inventez nimic, ci pur şi simplu replic o atare practică. Desigur, atunci când religia, ideologia sau arta încearcă să „reînvie” o religie, o ideologie sau o artă moartă, nimeni nu vorbeşte despre exploatarea morţilor, ci despre o revigorare, despre tradiţie, nostalgie, meşteşug... Desigur, totul este valabil, dar dacă încerci să exploatezi un mort, atunci cred că trebuie să fii conştient de brutalitatea unei asemenea fapte şi de starea de moarte a persoanei moarte, precum şi de faptul că actul în sine se raportează la cel care exploatează morţii. Nu există artă fără consecinţe.”[7]

Prin acest concept de „exploatare a semnelor moarte”, Stilinović sugerează că în arta pop, conceptuală şi neoconceptuală, fenomenele postmoderniste şi trans- şi neo- din capitalismul târziu există un consum dezmăţat de produse, în timp ce în culturile real-socialiste şi post-socialiste există o exploatare dezmăţată a semnificaţiilor estetice şi politice. Ceea ce contează pentru el este diferenţa dintre valoarea economică şi sensul ideologic, acea prăpastie între semnificaţie şi sentimentul semnificaţiei.

Lucrările târzii din anii 1990 şi 2000 s-au reorientat treptat şi profund de la o nostalgie negativă a socialismului şi modernismului, din *Exploatarea morţilor*, spre o reconsiderare a „contemporaneităţii, refractară din anticipările unei contemporaneităţi din timpul războiului” (instalaţia *Bol* / „Durere”, 1990), *via* sindromul post-conflict din proiectul *Sahranjeni bol* / „Durere înmormântată”, 2000), până la o identificare cinică a societăţii de tranziţie a transformării (*Geometrija kolača* / „Geometria prăjiturilor”, 1993) şi la un cotidian tranziţional global din jocul-piesa absurdului (*Ljudi s vrećicama* / „Oamenii pungă”, 2001 şi *Nitko ne želi vidjeti* / „Nimeni nu vrea să vadă”, 2009).

Un proiect important sunt operele antologate ale lui Stilinović – o serie de cărţi care retrasează explorările sale de-a lungul multor ani. Este un exerciţiu bine gândit şi realizat prin autoarhivare, care înseamnă antologarea şi clasificarea propriilor producţii artistice. De pildă, putem menţiona următoarele cărţi: *Ljudi s vrećicama* (2001), *Bol* (2003), *Umjetnik na djelu* (*Artistul la lucru*, 2007), *Knjige umjetnika* (*Cărţile artistului*, 2007)[8], *Vrijeđanje anarhije* (*Anarhia insultătoare*, 2007), *Eksploatacija mrtvih* (2007), *O novcu i nulama* (*Despre bani şi zerouri*, 2008). Cărţile construiesc ierarhii de şi raporturi în timp şi pe problematici individuale între producţiile artistice ale lui Stilinović. E vorba de crearea unui sistem aparent haotic de prezentare a unor proiecte paralele şi a bifurcaţiilor lor interne. Este un fel de „dialectică a Iluminismului” autocritică.

În context european, Stilinović este recunoscut drept unul dintre principalii artişti contemporani care urmăresc în opera lor „semnele” cotidianului lor local şi global, în raport cu întrebări fundamentale de numire a umanităţii în termeni senzuali şi conceptuali – adică de a numi munca, familia, patria, finanţele, sexul, arta, natura, inima, conştiinţa, sănătatea, condiţiile de viaţă, standardul de viaţă, omul etc. Intuiţiile sale despre „formele cotidiene de viaţă” au deschis un domeniu neaşteptat de anticipări minimaliste, discrete şi subtile ale contemporaneităţii într-o lume schimbată. Nihilismul său postconceptual timpuriu a câştigat potenţialul neaşteptat al unei „tandreţi critice”.

1 Samuel Beckett, “Texts for Nothing”, in *The Complete Short Prose* 1929–1980, Grove Press, 1995, p. 114.
2 Nena Dimitrijević (ed.), Gorgona, Zagreb, Galerije grada Zagreba, 1977.
3 Grupa šestorice autora, Zagreb, SCCA, 1998.
4 Mladen Stilinović, “Tekst nogom”, in Mladen Stilinović, exhibition catalogue, Zagreb, Salon Galerije suvremene umjetnosti, 1984.
5 Mladen Stilinović, “Dead Bureaucracy”, in *Mladen Stilinović SING!*, ed. Branka Stipančić, Budapest, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2011, p. 142.
6 Documenta 12 – Katalog / Catalogue, Kassel, 2007, p. 122.
7 Darko Šimičić, “Razgovor s Mladenom Stilinovićem”, in *Mladen Stilinović – Eksploatacija mrtvih 1984–1989*, Zagreb, Edicija Šimičić, 1989, p. 1.
8 Branka Stipančić (ed.), *Mladen Stilinović / Artist's Books 1972–2006, Istanbul and Eindhoven: Platform Garanti Contemporary Art Center and Vanabbemuseum*, 2007.

Mladen Stilinović: The Marks Of The Performative

Text MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

“Where would I go, if I could go, who would I be, if I could be, what would I say, if I had a voice...” (Samuel Beckett)[1]

Mladen Stilinović, *Geometry of Cakes / Geometria prăjiturilor*, 1993, installation.
Courtesy of the artist

Historical Everyday as the Semantics of the Mark

The extremely numerous and indefinite works of Mladen Stilinović, created between the early 1970s and the opening years of the new century’s second decade, offer an opportunity to confront “the marks of the performative”, stemming from the antagonisms of the socialist and global transitional everyday. At his point of origin, Stilinović is an artist who appropriates, arranges, and reinterprets the marks, i.e. clichés, patterns, and algorithms of the politics of the everyday. The mark is an imprint. The mark is the opposite of the notion of image as a reflection of what is outside of the image. The mark is a consequence of a bodily inscription and thereby, as a trace, it becomes a sign for that which is absent, which has already occurred, which has already entered the order of memory or hierarchy of history. The presence of the mark is not a literal presence here and now, but that which is suggested by the mark as a trace, but when it becomes a trace, a mark is no longer just a trace, but a trace of making a mark and erasing traces in a process complicated by culture, by cultural practices of contextualising and de-contextualising the trace as that to which the mark is meant to attest. Stilinović’s work in art, whether deliberately sincere or deliberately insincere, essentially relates to attesting. It is a witness of the everyday.

Since the very beginning, Stilinović has pursued the hidden links between the politics of the trivial everyday and the trauma stemming from the banal everyday. The insights he makes rest on the traumatic effects of the relationship between images and words. Images and words are marks of a politics of the everyday that is in continual displacement. The trauma is not the dark demonised abyss of the human, but an almost tender nervousness motivated by the “sad lamenting” or “cynically oriented self-analysis” of a man who wakes up every morning, performs certain tasks by himself or with/among other people, and then goes to bed surrounded by the nocturnal greyness of a continental climate that is not quite the harsh continental climate of Eastern Europe, but the moderate continental climate of Southeast Europe.

Mladen Stilinović as Himself

Stilinović’s work in art began in the highly specific context of Croatian or, more accurately, Zagreb art at the end of a modernism marked by the myths of socialist heroic expressionism (the paintings of Edo Murtić), leftist international utopian and activist neo-constructivism (the New Tendencies movement), and a heterotopian engagement with anti-art prone to the absurd (from Mihovil Pansini’s anti-film to Mangelos, i.e. Gorgona)[2]. Unlike the early conceptual artists, who explored the contradictions in the cultural practices of the late-modernist system of art (Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević), Stilinović acted in the hybrid and heterotopian spaces of the late-socialist everyday.

With a group of six authors[3], he began a period of staging public and private actions in Yugoslav cultural space, developing a critical engagement with various modalities of an absurd everyday in the linguistic, behavioural, and sensuous range of the presentability and performability of political subjectivisation. He worked with slogans, phrases cut out from political doxa, urban customs, the borderlines between socialist optimism and pessimism, as well as with functions of value on the socialist market and its reflections in everyday life.

This resulted with characteristic phrases and expressions as messages and anti-messages, such as “mine yours” or “a handful of bread”, “I’ve no time”, “consumption of red”, “scratched red”, “poorly erased red”, “my red”, “revolution 5 dinars”, “attacking my art / is an attack against socialism and progress”, “I hear people talk of the death of art / the death of art is the death of the artist / somebody is trying to kill me / help” etc. In his series of photographs, such as *Prvi maj 1975*. (May Day 1975; 1975), *Frizer* (Hairdresser, 1975), and *Odnos noga – kruh* (Relation: Leg – Bread, 1977), he located uncertain and unstable political, religious, and everyday contexts in relation to himself (concept) and his behaviour (body). Around 1980, he took part in Yugoslavia’s first platforms of self-organising, at galleries Podrum, PM, and the artists’ work association in Zagreb. Self-organised activism marked his position as an artist opposed to the bureaucratic system of late modernism.

Stilinović’s activities of the 1980s and ’90s featured projects in “art as manipulation” and art as a “post-critical exploitation” of the historical marks of socialism within systems of communication and identification that were contemporary at the time and close to the Slovenian retro-avant-garde. He has described the manipulative character of his work with the following series of statements: “The subject of my work is the language of politics, that is, the refracting of that language in the everyday. These works are not fictional. I would like to paint. I paint, but the painting betrays me. I write, but what I write betrays me. Images and words turn into not-my images, not-my words and that is what I want to pursue in this work – a not-my painting. If language (colour, image, etc.) belongs to ideology, I, too, want to become the owner of such a language; I want to think it with consequences. It is neither criticism nor ambiguity. What comes to me comes to me as a question, as experience, as a consequence. If colours, words, materials bear multiple meanings, which one is it that stands out, what does it mean and does it mean anything, or is it just

Mladen Stilinović, *Exploitation of the dead / Exploatarea morților*, 1998, installation, Zagreb. *Courtesy of the artist*

idling, a mirage? The question is how to manipulate that which is manipulating you, so obviously, so blatantly, but I am not innocent either – there is no art without consequences."[4]

These statements, paradoxically made as an artist's rhetorically enhanced cynical positioning in relation to the reality of then-contemporary art and culture also included a potential turn that led him, on the one hand, toward Nietzscheanism and, on the other hand, toward meta-politics.

Stilinović's Nietzscheanism was a direct conflict with his own self as an "innocent creator", stemming from the hegemonies of the great modernity, with a creator who shows – on himself, on his own skin, the entry point of metaphysics – his own guilt of an agent and accomplice. It is the kind of self-critical theatricalisation that one may also recognise in his relationship with the "bureaucracy of socialism": "Dead bureaucracy says to dead bureaucracy you are dead bureaucracy."[5] It is that kind of de-bureaucratisation of the artist who exceeds the threshold of modernity and modern systems of self-identification of the truth of art and a genuine artist.

One of his important projects – exhibited at Dokumenta 12[6] – was a series of images, installations, and texts titled Exploitation of the Dead (1984-1990). This project established a network of signifiers – erased traces, i.e. traces of politics, religion, the everyday, and art. It was an installation of images and objects on the wall in the artist's home or in a gallery. Stilinović shows how the mark, which represents a sign, comes to be depleted, erased, discarded, and dies – how it decomposes into a signifier – emptiness and nothingness within culture. It is as if Stilinović touched the very place of the "death of the sign". It is as if he visually and textually projected the symbolic (a sign losing its meaning), existential (a sign losing its user, producer, recipient), or transcendental (a sign no longer representing politics, religion, or art) death of a sign.

Stilinović argues that the concept and phenomenon of "Exploiting the Dead" points to several things: "*Exploiting the Dead* refers to several different things in this exhibition. First, the exploitation of dead poetics of painting, suprematism, socialist realism, and geometric abstraction. Second, the exploitation of dead signs: for me, those signs are dead because they have lost their meaning, or their meaning is so transparent that it is dead to me. Of course, to others, those signs are not dead. Third, the sign of the cross and the sign of the star originally represented man, and then became signs used by religion and ideology for their own purposes; while today – this is my own interpretation – I see them as graveyard signs, that is, not as dead signs, but as signs of death. In a different analysis, the same might be said about the colours black and red. Another thing: exploiting the dead implies a practice of faith and ideology, and, in the 1980s, of the work of art, too, that is, exploiting a dead religion, ideology, and poetics of painting in the most irresponsible, aggressive, and boring way. I therefore appropriate that practice and produce in that way some of those works (but not all of them). I do not invent anything but simply replicate such a practice. Of course, when religion, ideology, or art seek to "revive" a dead religion, ideology, or art, no one speaks of exploiting the dead, but of a revival, tradition, nostalgia, craft... Of course, it is all valid, but if one seeks to exploit a dead person, then I think one needs to be aware of the brutality of such an act and the dead person's deadness, as well as that the act relates to the one who exploits the dead. There is no art without consequences."[7]

With his concept of "exploiting dead signs", Stilinović suggests that in pop art, conceptual and neo-conceptual art, postmodernist trans- and neo-phenomena in late capitalism there is an unbridled consumption of products, whereas in late real-socialist and post-socialist cultures there is an unbridled exploitation of aesthetic and political meanings. What matters to him is the difference between economic value and ideological meaning, that gap in meaning and the feeling of meaning.

Stilinović's late work of the 1990s and 2000s was gradually and thoroughly reoriented from a negative nostalgia for socialism and modernism in Exploitation of the Dead toward a reconsideration of "contemporaneity", refracting from anticipations of a wartime contemporaneity (the installation *Bol* / "Pain", 1990), *via* the post-conflict syndrome (the project *Sahranjeni Bol* / "Buried Pain", 2000), to a cynical identification of the transitional society of commodification (*Geometrija kolača* / "Geometry of Cakes", 1993) and global transitional everyday in a play of the absurd (*Ljudi s vrećicama* / "Bag People", 2001 and *Nitko ne želi vidjeti* / "Nobody Wants to See", 2009).

An important project is Stilinović's collected works – a series of books representing his explorations of many years. It is a well thought out and realised exercise in self-archiving, which means collecting and classifying one's own artistic productions. For instance, one might mention the following books: *Ljudi s vrećicama* (2001), *Bol* (2003), *Umjetnik na djelu* ("The Artist at Work", 2007), *Knjige umjetnika* ("Artist's Books", 2007)[8], *Vrijeđanje anarhije* ("Insulting Anarchy", 2007), *Eksploatacija mrtvih* (2007), *O novcu i nulama* ("On Money and Zeros", 2008). The books construct hierarchies of and relations among Stilinović's artistic productions in time and by individual problem topics. It concerns creating an ostensibly chaotic system of presenting parallel projects and their internal bifurcations. It is a kind of self-critical "dialectic of Enlightenment".

In the European context, Stilinović is recognised as one of the leading contemporary artists who pursue in their work "marks" of their local and global everyday in relation to fundamental questions of naming humanity in sensuous and conceptual terms – i.e. naming work, the family, homeland, finances, sex, art, nature, heart, consciousness, health, conditions of life, standard of living, man, etc. His intuitions about "everyday forms of life" have opened an unexpected field of minimal, discrete, and subtle anticipations of contemporaneity in a changed world. His early post-conceptual nihilism has gained the unexpected potential of a "critical tenderness".

1. Samuel Beckett, "Texts for Nothing", in *The Complete Short Prose 1929–1980*, Grove Press, 1995, p. 114.
2. Nena Dimitrijević (ed.), Gorgona, Zagreb, *Galerije grada Zagreba*, 1977.
3. Grupa šestorice autora, Zagreb, SCCA, 1998.
4. Mladen Stilinović, "Tekst nogom", in Mladen Stilinović, exhibition catalogue, Zagreb, Salon Galerije suvremene umjetnosti, 1984.
5. Mladen Stilinović, "Dead Bureaucracy", in Mladen Stilinović SING!, ed. Branka Stipančić, Budapest, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2011, p. 142.
6. Documenta 12 – Katalog / Catalogue, Kassel, 2007, p. 122.
7. Darko Šimičić, "Razgovor s Mladenom Stilinovićem", in *Mladen Stilinović – Eksploatacija mrtvih 1984–1989*, Zagreb, Edicija Šimičić, 1989, p. 1.
8. Branka Stipančić (ed.), Mladen Stilinović / *Artist's Books 1972–2006, Istanbul and Eindhoven: Platform Garanti Contemporary Art Center and Vanabbemuseum*, 2007.

Conceptualismul moscovit

o alternativă la avangardă și arta oficială

Text
EKATERINA LAZAREVA

În primul număr al revistei sovietice „A – Ya", revistă neoficială editată la Paris, Boris Groys a publicat, articolul „Conceptualismul romantic moscovit"[1]. Articolul s-a numărat printre primele care au semnalat afilierea unui spectru larg de atitudini artistice, care nu aparţineau artei oficiale sovietice, la așa numita tendință conceptuală și, în același timp, a identificat şi definit specificul romantic al conceptualismului practicat la Moscova. Formarea școlii conceptuale la Moscova se plasează la începutul anilor '70, majoritatea lucrărilor celor mai relevante fiind create până în 1979. Până în cea de-a doua parte a anilor '70, principalele forme de artă conceptuală practicate de artiștii din Moscova au fost imaginea bidimensională, obiectul sau cartea de artist. În cea de-a doua parte a deceniului, accentul s-a mutat pe acțiune și performance, deschizând astfel drumul pentru instalație, practicată de-abia de la începutul anilor '80.

Collective Actions, *The Third Variant / Varianta a treia*, 1978. Regiunea Moscovei, linia de cale ferată Savyolovskaya, în apropierea satului Kyevy Gorky, 28 mai 1978. Documentare foto. / Moscow region, Savyolovskaya railway line, near village Kyevy Gorky. May 28, 1978. Photo documentation.
Courtesy of the author and Stella Art Foundation, Moscow

Nucleul conceptualismului moscovit a atras autori provenind din domenii și generații diferite, cum ar fi poeții Dmitri Prigov și Lev Rubinstein, artiștii Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Victor Pivovarov, Ivan Ciuikov, Andrei Monastîrski, Irina Nahova, Nikita Alekseev, Igor Makarevici, Elena Elaghina, Victor Skersis, Vadim Zaharov, Rimma și Valeri Gherlovin, cât și grupurile TotArt, Gnezdo („Cuibul"), Inspectoratul pentru Hermeneutici Medicale etc. Fondatorii Soţ-Art, Vitali Komar și Aleksander Melamid au fost și ei apropiați ai școlii conceptuale. Varietatea ideilor, a subiectelor şi a atitudinilor acestor artişti depăşeşte, fără îndoială, limitele acestui eseu[2]. De aceea, voi încerca să trasez în mare ceea ce defineşte arta conceptuală din Moscova, specificul său şi ceea ce o evidenţiază în context internaţional, discutând doar câteva exemple care, citându-l pe Joseph Kosuth, „au contribuit la o accepțiune a artei neexistentă anterior"[3].

Specificul artei conceptuale moscovite se datorează, în mare măsură, contextului în care a apărut: scenei artistice neoficiale din fosta Uniune Sovietică, realismului socialist care, dimpotrivă, era stilul acceptat oficial, cât şi ideologiei comuniste care impregnase toate aspectele societăţii şi care, în anii '70, era deja subiect de critică şi ironie. Absenţa expoziţiilor, a publicaţiilor şi a pieţei de artă au fost definitorii pentru caracterul închis şi izolat al comunităţii conceptualiştilor, care şi-au dezvoltat astfel propriul limbaj[4] – de multe ori, dificil de decodat pentru cei din afară şi, de asemenea, propria ierarhie, într-un mod similar cu cel al Castaliei din *Jocul cu mărgelele de sticlă* a lui Herman Hesse.

În interpretarea lui Groys, conceptualismul vestic reflectă asupra realităţii, a limitelor limbajului şi a rolului artei, în timp ce conceptualismul moscovit (şi arta rusă, în general) înţelege reprezentarea artistică precum o enclavă, ca intruziune în realitatea curentă a unor alte realităţi. Groys mai consideră că ceea ce a conferit specificul romantic şi liric al conceptualismului moscovit a fost acea „unitate spirituală rusească", dar şi opoziţia faţă de ariditatea culturii oficiale. Astfel, investigarea limbajului, definitorie pentru arta conceptuală, este, în cazul conceptualismului rus, în primul rând aplicată limbajului artistic, inclusiv cel al picturii realist-socialiste, cât şi uzajului acestuia ca element al imageriei ideologice sovietice, circulată la scară largă în URSS. Dacă Soţ-Art deconstruia în mod explicit limbajul realismului socialist, conceptualismul, în viziunea Ekaterinei Bobrinskaia, „demistifica dreptul pe care realismul socialist și-l arogase de a emite judecăți în numele realității"[5].

Ilya Kabakov, *În bucătăria comună / In the Communal Kitchen*, 1991. *Courtesy of Regina Gallery, Moskow*

În schimbul înlocuirii reprezentării pictate cu fotografia și / sau mesajul textual, acesta rămâne în limitele mediilor artistice tradiționale, cu o atenție sporită acordată desenului. În plus, conceptualiștii moscoviți nu împărtășeau abordarea „lingvistică" a limbajului practicată de colegii lor din Vest, ci preferau înțelegerea limbajului ca „literatură", ca narație, ca poveste, reafirmând prin aceasta caracterul profund literar al culturii ruse. Legătura dintre imagine și text devine foarte importantă în cazul unei cărții de artist, un gen specific conceptualismului moscovit, descoperit aproape simultan de către Ilya Kabakov și Victor Pivovarov. Ambii artiști au lucrat în anii '60 ca ilustratori de carte pentru copii și au integrat temporalitatea cărții și îmbinarea dintre text și imagine în cărți de artist care implicau și aspectul performativ – după cum reiese și din titlul textului lui Kabakov: „esența cărții este lectura" [6].

Kabakov a fost, de asemenea, unul din primii artiști care au lucrat cu estetica lozincilor sovietice, apropriindu-și tehnicile acestora (email pe placaj), coloritul specific și caligrafia școlară care a devenit, de altfel, emblematică pentru conceptualismul moscovit. Una dintre temele centrale ale albumelor sale și ale instalațiilor de mai târziu a fost „omul de rând", într-un mod similar literaturii ruse din secolul al XIX-lea. Eroii narațiunilor sale sunt de obicei personaje mărunte, a căror condiție precară le scoate brusc la iveală dimensiunea lor metafizică. Eroul se dizolvă în imagine şi, citându-l pe Malevici, „pășește către alb". Pentru Kabakov, dialogul cu ideile avangardei ruse trece dincolo de inovația formală, relevând contradicțiile lor ideologice. Conceptualiștii refuză orice pretenție de a reorganiza sau de a schimba (în mod romantic) lumea, considerând totalitară abordarea puternic polemică a avangardei. Kabakov l-a și numit o dată pe Malevici „Șeful cel mare", iar în lucrările sale, de multe ori, a abordat tema utopiei care dezamăgește, care devine doar o sărăcie împărtășită, din care scăparea poate îmbrăca forma plecării în spațiu ca excentricitate personală, la limita nebuniei.

Picturile lui Eric Bulatov din prima parte a anilor '70, inspirate de estetica impersonală a afișelor căilor ferate, de exemplu, au fost considerate, dincolo de polemicile cu avangarda istorică, în adevărat sens avangardist. Lucrarea sa, *Orizont*, din 1971, relua imaginea unei cărți poștale sovietice, în manieră fotorealistă, marcând astfel o ruptură de precedenta generație de artiști preocupați de libertatea personală și de expresie. Invazia de „copii" ce aminteau de Pop-Art devenea din ce în ce mai provocatoare, proporțional cu repulsia crescândă a acestor artiști față de obiectele originale. Conform afirmațiilor ulterioare ale lui Bulatov, motivația lucrării Orizont a fost „dorința de a scăpa de orice normă estetică și de a practica cel mai simplu și mai actual limbaj" [7].

Bulatov explorează relațiile dintre spațiul iluzoriu al picturii, suprafața bidimensională a acesteia fiind accentuată de planul textului sau de elementul formal, parte a imaginii „realiste". În *Orizont*, dunga roșie, care amintește de panglica unei medalii sau de un covor roșu, separă de privitor orizontul unui peisaj marin și blochează înaintarea spre orizont a unui grup de muncitori sovietici îmbrăcați neadecvat. Dincolo de trimiterea firească la *Calvarul roșu* al lui Malevici, cu imaginea călăreților roșii la orizont, acest semn vizual blochează orice privire înspre o adâncime a spațiului, înspre linia orizontului și, în mod simbolic, înspre viitor. Dunga roșie nu este în acest caz o formă abstractă, suprematistă, ci este o panglică festivă brodată cu auriu care citează în mod ironic şi fundalul auriu al icoanei. Același contrast între mișcarea direcționată către adâncimea perspectivală a picturii și semnul ideologic blocant este prezent și în lucrarea *Strada Krasikov* (1977), în care sunt reprezentați cetățeni în mișcare într-un plan paralel cu placatul alb cu imaginea monumentală a lui Lenin.

În alte lucrări, iluzia spațiului este întreruptă de text, cum ar fi sloganul roșu care acoperă cerul în lucrarea *Glorie CPSU* (1975) sau semnul de intrare interzisă suprapus peste promisiunea textuală din lucrarea *Intrare*. Lozincile și sloganele sovietice din lucrările lui Bulatov au fost câteodată asociate cu Soţ-Art, deși coliziunea dintre promisiunea spațiului și planeitatea suprafeței relevă imposibilitatea unei viziuni complete și armonioase asupra lumii și marchează granițele opresive ale unui spațiu social.

Victor Pivovarov își creează propria versiune a „imaginii conceptuale", inclusiv prin lucrările din radicala serie *Proiecte pentru un om singur* (1975). În picturile sale din prima parte a anilor '70, acesta renunță la efectele picturale și folosește doar patru sau cinci culori, aplicate plat, în zone delimitate, care amintesc de estetica stencilului. Obiectele astfel reprezentate nu trec prin filtrul „deformant senzorial" al viziunii individuale, dobândind, în schimb, „calitățile unui semn" [8]. Refuzul programatic al scrierii de mână, personalizată, și lupta împotriva oricărei expresii personale au definit desenul său caracteristic – generic şi idealizat, cât și setul de imagini identificabile imediat ca specifice lui Pivovarov. Obiectele și personajele recognoscibile din picturile lui Pivovarov sunt reprezentate în spații autonome, independente, distrugând astfel iluzia unei picturi tradiționale, în sens clasic, de fereastră către lume. Aceste spații, odată cu renunțarea la rame, creează efectul de „imagine deschisă", care implică o pluralitate a interpretării. Absența evidentă a legăturilor logice între obiectele reprezentate – logica suprarealistă a „întâlnirii dintre o mașină de cusut și o umbrelă pe masa de operații" – face loc unei pierderi totale a oricărei logici, invocând astfel haosul, entropia și absurdul.

Unele dintre operele sale cele mai reprezentative, seria *Proiectelor pentru un om singur*, urmată de seria *Imagini pentru un om singur* (1975), au ca temă centrală singurătatea, înţeleasă nu ca tragedie, ci dimpotrivă, ca proiect al unei vieţi mai bune. Noţiunea de proiect, astăzi aproape sinonimă cu lucrare de artă, avea încă, în Uniunea Sovietică a anilor '70, accepţiunea de plan arhitectural, tehnic sau de lucrare ştiinţifică, în domeniul artei aplicându-se de exemplu programului avangardei istorice, cum ar fi *Proiectele pentru afirmarea noului – Proun*, ale lui El Lissitzky. *Proiectele pentru locuinţa unui om singur, Proiectul pentru obiectele uzuale ale unui om singur* şi *Programul zilnic al unui om singur* par să se înscrie în genealogia avangardistă a construirii unei noi ordini.

Cu toate acestea, alte proiecte, cum ar fi *Proiect de cer pentru un om singur, Proiect de vise pentru un om singur* şi *Model de biografie pentru un om singur* relevă o dimensiune metafizică şi intimistă, care contrazice şi depăşeşte logica şi proiecţiile utopice ale avangardei. Spre deosebire de pictura tradiţională, lozincile lui Pivovarov nu se adresează, asemenea modelelor oficiale, privitorului înţeles ca individ, ci ca mulţime, ca societate.

Autorul însuşi acţionează în numele unei instituţii imaginare, un imaginar Institut pentru Studiul Singurătăţii, propunând un program de solitudine programatică, de austeritate moderată şi de înfrânare de la lucrurile ne-esenţiale. Forma proiectelor este cea a documentaţiei tehnice, amprenta autorului şi expresia artistică fiind reduse la minimum. Dar chiar şi formele depersonalizate şi austere ale imaginii, cum este cazul *Proiectelor pentru un om singur*, au o motivaţie lirică, de asemenea specifică lui Pivovarov, spre deosebire de lozincile realizate de colegul şi prietenul său Ilya Kabakov – cum ar fi, de exemplu, *Listă de aşteptare pentru Gioconda* sau *Duminică seara* (1980). Această motivaţie lirică poate fi efectul „spiritului metafizic" care, afirma Pivovarov, s-a stins în 1976. Prezenţa şi dispariţia acestuia devin evidente în comparaţia cu pictura conceptua-

БЕРЕГИ
КОММУНИЗМ
КОММУНИЗМУ
СЛАВА–ПО ТРУДУ

Eric Bulatov, *Orizont / Horizon*, 1971-1972.
Courtesy of the author

listă vestică a anilor '60, care urmărea diminuarea nu doar a efectelor picturale şi a expresiei personale, dar şi a înseşi expresivităţii subiectului.

În 1976, prima acţiune de grup a unor artişti, printre care se numărau Andrei Monastîrski, Nikita Alekseev, Nikolai Panitkov şi Gheorghi Kizevalter, s-a desfăşurat în aer liber. Mai târziu, grupul şi-a preluat numele de Acţiuni colective („Kollektivnye Deistviya" – KD) din subtitlurile expoziţiei Noua Artă Sovietică: viziunea informală de la faimoasa Bienniale del Dissenso de la Veneţia, din 1977, unde a fost expusă documentaţia acţiunilor lor. Având ca temă centrală dematerializarea practicii artistice, care, conform conducătorului grupului, Andrei Monastîrski, urmărea „provocarea percepţiei anti-eveniment" [9], grupul a fost influenţat de minimalismul lui John Cage, de filozofia orientală (în special Budismul Zen) şi de absurdul poeziilor OBERIU (Daniil Harms, Aleksei Vvedenski ş.a.). Ulterior, grupului i s-au alăturat şi Igor Makarevici, Elena Ielaghina, Serghei Romaşko şi Sabina Hensghen, la acţiunile lor participând şi numeroşi alţi membri ai cercului conceptualist de la Moscova, iar acţiunile au fost documentate şi comentate în volumele scrise la maşină *Călătorii în afara oraşului.*

Alte surse pentru imitaţia ironică au fost excesul birocratic de documente, scheme, texte şi comentarii, conform lui Monastîrski, printre cele mai importante surse pentru acţiunile KD s-au numărat „dadaiştii, OBERIU, Fluxus şi lucrările Comitetului Central al GPSU din timpul lui Leonid Brejnev" [10].

Majoritatea acţiunilor s-au desfăşurat la ţară, pe terenuri agricole necultivate, lista invitaţilor, contactarea lor şi traseul fiind planificate cu grijă, urmărindu-se crearea unui anumit orizont de aşteptare în conştiinţa participanţilor, iar acţiunea se autodefinea, de multe ori, ca „non-acţiune".

Într-adevăr, acţiunile KD nu au avut conotaţii simbolice, corporale, psihologice, sociale sau ideologice. KD lucrau cu zona mentală a percepţiei, construindu-şi acţiunile nu ca lucrări de artă în sine, ci ca răspuns din partea privitorului.

„Înainte de începutul evenimentului pe câmpul real, câmpul aşteptărilor este «umplut» de anticipare şi presupunere. Este evident că aceste aşteptări şi presupuneri devin din ce în ce mai puţin concrete şi apropiate de adevăr, cu cât se ştie mai puţin despre eveniment. Dacă această concreteţe este redusă, câmpul aşteptării rămâne gol, creând suspans până la începerea acţiunii. Experienţa «goliciunii» câmpului real se întrepătrunde şi se suprapune experienţei aşteptării continue, a câmpului aşteptării «golit» complet. Se dezvăluie apoi deodată că acţiunea însăşi nu va avea loc. Ceea ce ni s-a arătat, de fapt, a fost demonstraţia propriei percepţii, nimic mai mult. Ceea ce aşteptam nu s-a întâmplat, în schimb, aşteptarea şi anticiparea noastră au fost reale şi le-am experimentat." [11]

Pentru prima acţiune, pe 13 martie 1976, publicul s-a adunat pe câmpia Izmailovski (numită de KD „câmpul demonstraţiei"). După o perioadă de suspans, s-au putut distinge două siluete venind dinspre pădure („zona nediferenţiată"), care, după ce s-au apropiat, au înmânat certificate de participare la acţiunea *Apariţia*. În acţiunea *Stop* (1983), drumul în grup până la locul acţiunii a constituit, de fapt, evenimentul în sine şi a fost înregistrat de către artiştii care i-au urmărit, neobservaţi, pe participanţi.

În cadrul esteticii KD, o atenţie deosebită este acordată marginilor, graniţelor cu „zonele nediferenţiate", locurilor nedefinite de unde începe sau unde se sfârşeşte acţiunea, lucrurilor ascunse intenţionat atenţiei publicului, lucrurilor prezente în „câmpul de expunere", dar absente din „câmpul demonstraţiei", devenind astfel „obiecte extrademonstrative". Unele acţiuni tindeau către ştergerea graniţelor dintre artă şi viaţa de zi cu zi, fiind adresate unui „public posibil", care incidental se putea întâlni cu sloganul lăsat în pădure „Nu mă plâng de nimic şi îmi place totul, deşi nu am fost niciodată aici şi nu ştiu nimic despre acest loc", putea vedea sfera argintie care pluteşte pe râu sau putea auzi întâmplător sunetul clopotului îngropat în zăpadă (*Slogan, Sferă şi Liblikh*, 1977).

Acţiunile grupului KD au constituit, în cadrul conceptualismului moscovit, ipostazele sale procesuale, imateriale, ale creativităţii colective, ale autonomiei instituţionale şi ale alternativei, ale arhivei şi comentariului şi, de asemenea, ale rezistenţei apolitice în faţa regimului opresiv.

1. Groys, B., „Moskovskii Romanticheskii Konzeptualism", „A – Ya", 1979, nr. 1, Paris, pp. 3-11.
2. Pentru informații suplimentare despre arta conceptuală din Moscova, v: *Moscow Conceptualism in context*, ed. A. Rosenfeld.
3. Kosuth, J., *Art after Philosophy* (1969). Link: www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html
4. Monastyrsky, A., *Slovar terminov Moskovskoi kontseptualnoi shkoly*, Moscova, Ad Marginem, 1999; *Dicționar al artei conceptuale moscovite* (adaptare), trad., adnot. și ilustr. de Octavian Eşanu, Contimporary, 2010. Link: www.ubu.com/historical/moscow
5. Bobrinskaya, E., *Konzeptualism*, Moscova, 1994, f.p.
6. Kabakov, I., „Vsya sut' v perelistyvanii", „A – Ya", 1983, nr. 4, p. 31.
7. Bulatov, E.
8. Pivovarov, V., *Oglinda spartă*, apud Bobronskaya, E., *op. cit.*
9. Monastyrsky, A. , *op. cit.*
10. *Ibid.*
11. Introducerea primului volum din seria *Călătorii în afara orașului.*

Viktor Pivovarov, *Grădină eidetică* / *Eidetic Garden*, 2010, ulei pe pânză / oil on canvas. *Collection of the artist*

Viktor Pivovarov, *Te salut, al doilea sine al meu!* / *I Salute You, My Second Self!*, 1999, acuarelă, tuș de India pe hârtie / watercolor, India ink on paper. *Collection of the artist*

Viktor Pivovarov, *Tandrețe* / *Tenderness*, 2003, ulei pe pânză / oil on canvas. *Collection of the artist*

Installation view of Viktor Pivovarov, The Snail's Trail, Garage Museum of Contemporary Art, Moscow, 2016. Photo: Olga Alexeyenko. *Courtesy of Garage Museum of Contemporary Art*

Moscow Conceptualism: alternative to Avant-garde and officious

Text EKATERINA LAZAREVA

In the first issue of the non-official Soviet art magazine "A – Ya" edited in Paris there was published an article by Boris Groys, "The Moscow Romantic Conceptualism"[1]. The article was one of the first to connect a wide spectrum of non-official Soviet art practices to the so-called "conceptual" turn and gave an important specifying characteristic to Moscow version of Conceptual art as romantic. However, the formation of the conceptual school at the Moscow art scene falls on the beginning of the 1970's, and the majority of its key art works was created before 1979. In the beginning and mid-70's the main artistic forms of the Moscow Conceptualism were a picture, an album, and an object, and in the 2nd half of the decade the focus was displaced towards performance and actions, opening ways for installations only in 1980's.

The wide circle of authors from various generations connected with the Moscow Conceptual School includes poets Dmitry Prigov and Lev Rubinstein, artists Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Victor Pivovarov, Ivan Chuykov, Andrey Monastyrsky, Irina Nakhova, Nikita Alekseev, Igor Makarevich, Elena Elagina, Victor Skersis, Vadim Zakharov, Rimma and Valery Gerlovin and the groups TotArt, Gnezdo (Nest), Medical Hermeneutics Inspection, etc. The founders of Sots-Art, Vitaly Komar and Alexander Melamid were also quite close to conceptual school. The variety of the ideas, subjects and approaches developed by these authors doesn't certainly fit in the limits of my essay[2]. I will therefore try to give the most general idea on specifics of the Moscow Conceptualism in the international context and will discuss only few examples that, being put into Joseph Kosuth's words, have added something to the conception of art that wasn't there before they started[3].

The specificity of the Moscow version of Conceptual art was in many respects caused by the context of its emergence within non-official art scene of the late USSR, where the only allowed in official culture style was Socialist Realism and where all the areas of everyday life were penetrated by the pervasive presence of Communist ideology that in 70's began to be perceived critically and / or ironically. The lack of exhibitions, publications and art market defined the enclosed, hermetic character of the conceptualists' community that created its own language[4], often remained unclear to external observers and their own Hierarchy, resembling Castalia from Herman Hesse's *Das Glasperlenspiel*.

And it is the "unity of collective soul yet living in Russia" and opposed to aridness of official culture, according to Groys, defined the "lyrical" or "romantic" character of Moscow Conceptual School. In Groys's interpretation, the Western Conceptualism reflexes upon the present world and the language borders and the place of art in it, and the Moscow Conceptualism as Russian art in general talks about other world and sees art as the invasion of another world into ours.

Therefore the language investigation, central to Conceptual art, in the Moscow Conceptualism is primarily addressed to the language of art itself, including the language of realist paintings and its usage in the ideological visual imagery widely circulated in USSR. And if Sots-Art explicitly deconstructed the language of the Socialist Realism, the Conceptualism, according to Bobrinskaya, "demystified its right to take out judgments on behalf of life"[5]. Instead of replacing painterly representation with photography and/or text it remains within traditional artistic media paying special attention to drawing. Besides, Moscow Conceptualists didn't share the "linguistic" approach to language revealed by their Western colleagues and works with language as "literature", narrative, story reaffirming by that the literature-centered character of Russian culture. The interrelation between picture and text becomes extremely important within conceptual album, a special genre of Moscow Conceptualism, invented almost simultaneously by Ilya Kabakov and Victor Pivovarov. Both artists have worked in 1960's as illustrators of kids' books and brought the book temporality and the union of text and image into album that involve the performative aspect of its demonstration. As follows, from the title of Kabakov's text: "All the album's matter is the leafing through"[6].

Kabakov was also one of the first artists, who worked with aesthetics of Soviet informational stands appropriating their techniques of enamel paint on hardboard, their typical coloring and the hand-written school-like calligraphy that became emblematic for Moscow Conceptualism in general. One of the central themes of Kabakov's albums and later installations was the "small man" resembling the 19-th century Russian literature. The typical hero of artist's stories is usually miserable and insignificant and his scarce life conditions suddenly reveal their metaphysical backside. Hero dissolves inside picture, "step out into the white" in Malevich's words.

For Kabakov the dialogue or even polemics with the ideas of the Russian avant-garde go far beyond formal innovations and reveal the ideological contradiction. The Conceptualists refuse any pretension for reorganization and even (romantic) change of the world, and perceive the Russian avant-garde's

strong-willed approach to life as authoritarian. The artist once called Malevich "the big chief" and in his works later he often addressed the theme of utopia that has deceived expectations and turned into poor communal life, from which it is possible to depart to space only as a personal eccentricity on the verge of madness.

Already beyond the polemics with historical avant-garde and as a true avant-gardism there were apprehended the paintings by Eric Bulatov of early 1970's, inspired by the artist's interest towards impersonalized painterly images such as railway posters. His painting *Horizon* (1971) repeated a Soviet post-card in photorealistic manner and marked radical rupture with the older generation of artists focused on personal freedom and self-expression. The invasion of "not original" production image close to Pop-Art strategies was the more provocative the more odious was this kind of production for non-official artists. According to the artist's later comments this work was dictated by aspiration "to get rid of any esthetic normativity and to speak the most simple, modern language"[7].

Bulatov explores the relations between illusory space of the picture and its flat surface accented by the plane of the text or the formal element, dropping out of the "realistic" image. In "Horizon" the red strip reminding a medal ribbon or a carpet path closes the horizon of the seascape from the viewer and stops the movement of the represented group of Soviet employees dressed inappropriately for the sea coast towards the horizon. Beyond natural associations with Malevich's picture "The red cavalry" with a number of red riders on the horizon, this visual sign stops any movement of a gaze into depth of the space, towards horizon, and symbolically towards future as unavoidable "beam in eye". The red strip here is not an abstract, Suprematist form; it's a ceremonial decorated ribbon with golden borders that ironically remind the golden backgrounds of icons.

A similar contrast of the movement directed into the illusionary picture's depth and the withstanding ideological sign is presented in the picture "Krasikov Street" (1977), where busy citizens move not towards but besides the white banner with Lenin's monumental figure. In some other works of Bulatov the illusion of picture's depth is broken by text, for example, the red propaganda slogan blocking the blue sky in the picture "Glory to CPSU" (1975) or the red warning "There is no entrance" crossing-out dreamy-blue promise "Entrance" going into prospect. The use of communistic ideology signs and slogans in Bulatov's paintings is sometimes related to Sots Art, however, the collision of the prospect receding into the distance and the surface of picture reveals impossibility of a complete and harmonious world view and marks the borders of social space and their pressure upon man.

At the same time Victor Pivovarov creates his own version of "conceptual picture", including the most radical ones from the series "Projects for a Lonely Man" (1975). In his paintings of early 1970's he abolishes the idea of painterly effects and uses four to five local flat colors applied as a kind of stencil-plate. The represented objects lose signs of "sensual deformation" of individual vision and "disclose characteristics of a sign"[8]. At the same time conscious refusal of individual handwriting, the "fight against self-expression" leads to formation of that type of generalized, ideal drawing and that characteristic set of images, which are unmistakably identified by the viewer as "Pivovarov's".

The recognizable characters and objects of Pivovarov's pictures exist in autonomous independent spaces destroying organic illusion of a classical picture as the window to the world. These spaces together with renouncement of a frame create an effect of "open picture", implying plurality of interpretation of the objects and images represented. The visible lack of logic relations, reminding the surrealist's favorite logic of a "casual meeting of a sewing machine and an umbrella on the operating table" here is turned towards the loss of sense of any relations bringing forefront the notions of chaos, entropy and absurdity.

One of artist's key works, the six stands from the "Projects for a Lonely Man" series, accompanied by the "Pictures for a Lonely Man" (1975) is devoted to the matter of loneliness understood by no means tragically but representing a project for better life. The notion of "project", today almost equivalent to "art work", in Soviet 1970's still belonged to area of architectural, scientific or technical developments, and in the field of art clearly addressed the projection rise of historical Avant-garde, for example, El Lissitzky's Proun's (Projects for the affirmation of the New). Pivovarov's "Projects of the housing for a lonely man", "Project of everyday objects for a lonely man" and "Daily regime of a lonely man" apparently fitted into this genealogy of avant-garde construction and organization of new life. However other projects, as the "Project of the sky for a lonely man", "Project of dreams for lonely man" and "The draft of the biography of a lonely man" reveal metaphysic and intimate dimension inappropriate for avant-garde utopian projections and overturning the avant-garde logic.

Unlike traditional picture, the stand-picture is addressed not to individual viewer, but to many of them, to society. The author as well acts here on behalf of an imagined institution, some scientific research institute of the Loneliness suggesting a program of conscious loneliness, moderate austerity and self-restriction of unnecessary things. The formal decision of the "Projects" series was reduced to minimum author's and even artistic presence and engaged dry language of project documentation.

But it can be noticed that event the depersonalized and formal dry version of conceptual picture as "Projects for a lonely man" had a lyrical beginning that characterize Pivovarov's works in comparison to later stand-pictures of his closest colleague Kabakov such as "Waiting list for Gioconda" or "Sunday evening" (1980). This lyrical beginning could be connected with "metaphysical air" which, according to Pivovarov, finished in 1976. Its presence and exhaustion is especially notable in comparison with the Western conceptual painting of 1960's that reduced not only a pictorial effects and author's manner, but any character or subject as well.

In the same 1976 the first action of a group or artists including Andrey Monastyrsky, Nikita Alekseev, Nikolay Panitkov and Georgy Kizevalter was organized outdoors. Later the group adopted the name "Collective actions" (Kollektivnye Deistviya (KD)) taken from the section title of the exhibition "New Soviet art: the informal prospect" of the famous Bienniale del Dissenso in Venice (1977), where their documentation was represented. Bringing the focus to dematerialized art practice, that according to the leader of the group Andrey Monastyrsky was aimed to the "aggravated perception of "not events""[9] the group absorbed the influences from John Cage's minimalism, Eastern philosophy (especially Zen Buddism) and absurdism of OBERIU poetry (Daniil Kharms, Alexei Vvedensky etc).

Subsequently Igor Makarevich, Elena Yelagina, Sergey Romashko and Sabina Haensgen have joined the group and many other people from the Moscow Conceptualism circle took part in their actions that were carefully documented and commented in the typewritten volumes "Trips out of town". Bureaucratic overproduction of the documents, schemes, texts and comments reveal another source of ironic imitation: according to Monastyrsky the most significant sources of KD practice were "dadaists, OBERIU, Fluxus and the work of the Central committee of CPSU at the time of Leonid Brezhnev"[10]. Most of the actions were organized on uncultivated fields in the country, the list of invited guests, the way of their notification and the way to the place of action was carefully thought. Thus, a certain space of expectation was formed in the audience consciousness and it was demonstrated to itself within the action often representing an "empty action". Indeed the actions of KD didn't contain any symbolical implication, didn't involve corporal, psychological, social or ideological spheres. KD worked with the mental area and constructed as their work of art not the action itself but its reception by the viewer.

"Before the beginning of the event on the empirical field the "field" of expectation is filled with many anticipations and assumptions. It is obvious that the "less known" is about the future event, the less concrete would be these anticipations and assumptions. If this concreteness is minimized, the field of expectation will practically remain empty and intense till the beginning of action. The experience of "emptiness" of the real field and the continuing expectation experience as empty "field" of expectation interlock. We will tell at once that the action itself is done as eyewash. What was shown to us was actually the demonstration of our perception, nothing else. It is not what we were waiting occurred, happened... but namely out expectation has occurred and happened"[11].

In the first action on March 13, 1976 the audience gathered on empty Izmaylovsky field (in terms of KD "the sign demonstration field") after certain suspense could distinguish two figures approaching to them from the wood ("undifferentiated zone"). They have crossed the field and have handed to attendees the certificate of participation in the "Appearance" action. In the "Stop" action (1983) the collective travel to action venue was the action itself and it was documented with tape recorder by the artists who were imperceptibly following the audience.

In the aesthetics of KD special significance is attributed to edges, marginalia, a boundary "undifferentiated zone", to non-obvious beginning or end of action, to what escapes or is intentionally hidden from the audience attention, what is present at the "sign exposition field", but is absent in the "demonstration field" and becomes "extra demonstration object". Some actions erase border of art and everyday life and are addressed to "imagined viewer", who will incidentally see the slogan – "I don't complain about anything and I like everything, though I've never been here and know nothing about this place" – remained in the wood or the silver sphere floating down the river, or will incidentally hear the electric call dug in snow ("Slogan", "Sphere" and "Liblikh", 1977).

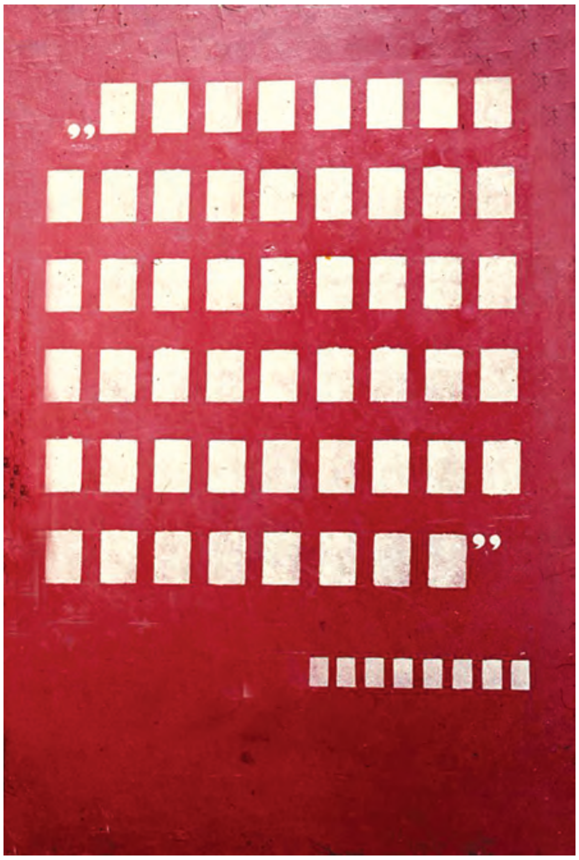
The KD contribution to Moscow Conceptualism is connected with non-material, process art, collective creativity, institutional autonomy and alternative, as well as the notion of archive and commentary, and also apolitical resistance to the ruling regime.

1. Groys, B., "Moskovskii Romanticheskii Konzeptualism", "A – Ya", 1979, #1, Paris, p. 3-11.
2. For further reading on Moscow Conceptual art there can be advised: *Moscow Conceptualism in context*, ed. A. Rosenfeld.
3. Kosuth, J., *Art after Philosophy*, 1969. Link: www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html
4. Monastyrsky, A., *Slovar terminov Moskovskoi kontseptualnoi shkoly*, Moscow, Ad Marginem, 1999; *Dictionary of Moscow Conceptualism* (An Adaptation), trans., annot. & illustr. by Octavian Eşanu, Contimporary, 2010. Link: www.ubu.com/historical/moscow
5. Bobrinskaya, E., *Konzeptualism*, Moscow, 1994, unpag.
6. Kabakov, I., "Vsya sut' v perelistyvanii", "A – Ya", 1983, #4, p. 31.
7. Bulatov, E.
8. Pivovarov, V., Broken mirror. Bobronskaya E., *op. cit.*
9. Monastyrsky, A.
10. *Ibid.*
11. Introduction to the 1st volume of *Trips out of City*.

Conceptualismul comunal moscovit*

■ Text
VICTOR TUPITSYN

Pentru început, voi menţiona câteva nume şi voi reliefa unele probleme care merită atenţie. Alături de Komar şi Melamid, Ilya Kabakov şi Andrei Monastîrski pot fi consideraţi fondatorii conceptualismului rus. În anii '70 şi '80, mai ales lor li s-a datorat iniţierea în lumea alternativă a artei moscovite a unui grup compact de artişti conceptuali, care s-au afirmat sub numele de cercul MANA (Moscow Archive of New Art). Aproape toate segmentele operei conceptualismului moscovit sunt în mod esenţial reprezentări ale limbajului vieţii comunale sovietice. Acuta „receptivitate a limbajului" majorităţii artiştilor ruşi se datorează faptului că fiecare dintre ei a fost produsul unei educaţii comunale şi al circumstanţelor care însoţesc traiul la comun al chiriaşilor, cu toate trăsăturile caracteristice ale vieţii comunale „instituţionale" (adică obligatorii). Spre deosebire de ei, conceptualiştii din a doua generaţie – sau, ca să fim mai exacţi, neo-conceptualiştii – pot fi legaţi de viaţa la comun „contractuală" (deci electivă). Această categorie din urmă îi include pe membrii grupurilor „Mukhomor", „SZ" şi „Medical Hermeneutics".



Vitaly Komar, Aleksandr Melamid, *Citare / Quotation*, 1972. Foto /Photo: Hermann Feldhaus. *Courtesy of the author*

Aşadar, în "Ten Characters" (1972-1988) Kabakov îşi ascunde întotdeauna „Eul" auctorial în spatele unui conglomerat de personaje, această teamă de a se identifica pe sine a avut un efect pozitiv (a se citi „înălţător"), întrucât a contribuit la „conceptualismul vieţii comunale moscovite", o practică multimedia ce îmbrăţişează ideea de artist ca schizo-producător, care operează în cadrul unui act auctorial efemer (conspirativ). Dat fiind faptul că divizarea schizofrenică a „Eului" auctorial este adesea premisa pentru crearea unei multitudini de personaje, Kabakov pare, în unele din instalaţiile sale, să se încadreze în definiţia de „schizo-cameleon". Cel din urmă, adică sinele polifonic, flexibil şi evaziv, este, de fapt, producţia sa fundamentală.

În lucrările grupului Collective Actions (CA), (Monastîrski, Nikolai Panitkov, Igor Makarevici, Elena Elaghina, Sergei Romaşko, Sabine Hansgen, Nikita Alekseev şi Gheorghii Kizevalter), „personajul" este un agent al vorbirii, divizat în imaginea şi asemănarea sa. În performance-ul *Ten Appearances* (1981), Monastîrski şi colegii săi din CA i-au rugat pe zece privitori să tragă frânghii din centrul unui câmp înzăpezit, până la pădurea din apropiere.

Când acei zece oameni au ajuns la o distanţă considerabilă unul faţă de altul şi faţă de membrii grupului CA, care îi observau, aceştia au fost fotografiaţi. Când s-au întors, li s-a oferit posibilitatea de a se uita la fotografii. Deşi fotografiile fuseseră făcute cu un aparat obişnuit, şi nu cu un Polaroid Instamatic, nimeni nu le-a contestat veridicitatea.

De fapt, fotografiile erau ale membrilor din grupul CA înşişi, care vizitaseră acel câmp înainte şi care îşi făcuseră poze unul altuia. Distanţa, care a făcut chipurile practic indistinctibile, a contribuit la succesul falsificării. Aceasta a fost dezvăluită mult mai târziu, în ceea ce a reprezentat momentul culminant al proiectului "Ten Appearances". A mai fost expusă şi fragilitatea graniţei dintre reprezentarea faptului şi faptul

Collective Actions Group, *Zece apariții / Ten Appearances*, 1981. Photo: Igor Makarevich, Georgii Kizevalter. *Courtesy of the author*

Ilya Kabakov, *Răspunsuri ale Grupului Experimental / Answers of Experimental Group*, 1970-1971. Foto / Photo: Igor Makarevich. *Courtesy of the author*

reprezentării. În timpul performance-urilor grupului CA, voinţa de a vorbi este reprimată, iar „timpul verbal” este umplut cu acţiune. Vorbirii îi vine şi ei rândul după acţiune – în momentul actelor verbale „compensatorii”, cum ar fi interpretarea, descrierea şi amintirea.

Charlotte Moorman, care a cântat la violoncel în 1976, în deschiderea instalaţiei lui Komar şi Melamid (K&M) *Music Writing “Passport”*[1], a făcut figură de „personaj” (chiar dacă nu a ştiut asta). Acesta din urmă este (pentru K&M) încarnarea textului extra-comunal, fie el canonic sau apocrif. Pentru aceşti artişti, identificarea cu astfel de figuri este o formă de individuaţie, o încercare de a se separa de masa anonimă, fără chip. În *Quotation* de K&M (1972), vedem rânduri egale de dreptunghiuri albe, schiţate pe un fundal roşu şi plasate între ghilimele. În mare, aceste spaţii goale, potrivite pentru inserţia unor perle de discurs autoritar, creează aparenţa unui tablou minimalist. Cu toate acestea, structura eidetică (de limbaj) este percepută, chiar şi în lipsa unui mesaj specific concretizat, ca o încarnare a voinţei de a domina şi de a controla. Spre deosebire de Kabakov, K&M au supus totuşi discursul autoritar, nu pe cel al vieţii comunale, unei lecturi deconstructive. Kabakov refuză să creadă în existenţa unor naraţiuni „libere de viaţa comunală”, în timp ce K&M sunt convinşi că vizualitatea este întotdeauna infestată cu discurs autoritar.

În anii '80, răspândirea fetişismului mărfii în sfera producţiei de text, în domeniul cunoaşterii, al ideilor şi documentaţiei a ajuns într-un asemenea punct, încât dihotomia obiect *vs* text pare acum depăşită. În ceea ce priveşte conceptualismul din Rusia, eclectismul şi caracterul său omnivor, capacitatea sa de a vieţui paşnic cu alte genuri şi stiluri – pictura de şevalet, fotografia etc. – îl fac totuşi să fie un fenomen al vieţuirii comunale.

Deşi conceptualiştii moscoviţi pot fi descrişi ca insesizabili – insesizabili precum o urmă în pădure, fie te poţi bucura de endgame, ori poţi începe să cauţi noi paradigme de expunere şi forme alternative de interacţiune cu publicul.

Acestea fiind spuse, aş dori să subliniez asemănarea dintre artă şi democraţie, susţinând că acestea sunt la fel de greu de atins şi sunt ambele menite să existe sub forma disidenţei. Însă chiar dacă promisiunea (sau proiectul) lor nu se va îndeplini, participarea noastră la ele este, cu toate acestea, crucială. Ar trebui să ne gândim de două ori înainte de a ne dezangaja din acest proces, deoarece singura modalitate de a experimenta arta şi democraţia (mai ales în societatea de consum) este de a nu înceta niciodată să le reinventăm.

Dacă arta şi democraţia sunt menite să existe şi să supravieţuiască în afara industriei artei şi industriei democraţiei, aceasta se datorează în primul rând interacţiunii noastre cu ele.

Pentru a încheia, voi adăuga că o imagine a conceptualismului moscovit a fost dată de expoziţia din 1999, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, organizată la Muzeul de Artă din Queens, New York. Curatoarea secţiunii ruseşti a expoziţiei a fost Margarita Tupitsyn.

* Excerpt din eseurile *Moscow Communal Conceptualism* (Parachute, 1996) şi *Immaculate Conceptualism* (Parkett, 2008).

1. La New York, Moorman a interpretat, la Ronald Feldman Fine Arts, partitura muzicală din Music Writing *“Passport”* (1975). Titlul expoziţiei din 1976 a fost *Color is a Mighty Power!*

*Moscow Communal Conceptualism**

Text
VICTOR TUPITSYN

To begin, I will mention several names and outline some issues that deserve attention. Along with Komar and Melamid, Ilya Kabakov and Andrei Monastyrsky may be regarded as the founders of Russian Conceptualism. In the seventies and eighties they were chiefly responsible for the initiation into the alternative Moscow art world of a tight group of conceptual artists who announced themselves as the MANA (The Moscow Archive of New Art) circle. Almost all segments of Moscow conceptualism's oeuvre are essentially representations of Soviet communal speech. The acute "speech receptivity" of most Russian artists owes itself to the fact that each of them was the product of communal upbringing and of the circumstances that accompany communal tenantship with all the distinctive features of "institutional" (i.e., obligatory) communality. Unlike them, second-generation conceptualists – or, to be more precise, neo-conceptualists – can be linked to "contractual" (i.e., elective) communality. This latter variety includes members of groups: "Mukhomor", "SZ", and "Medical Hermeneutics".

Although in Ten Characters (1972-1988) Kabakov would always hide his authorial "I" behind legions of characters, this fear of identifying himself had a positive (i.e., "uplifting") effect inasmuch as it contributed to "Moscow communal conceptualism", a multimedia practice that embraces the idea of the artist as schizo-producer who operates within the framework of an ephemeral (conspiratorial) authorship. Given that the schizophrenic division of the authorial "I" is often a prerequisite for the production of a multitude of personages, Kabakov, in a number of his installations, seems to fit the definition of "schizo-chameleon". The latter, i.e., the polyphonic, flexible, and evasive self is, in fact, his ultimate production.

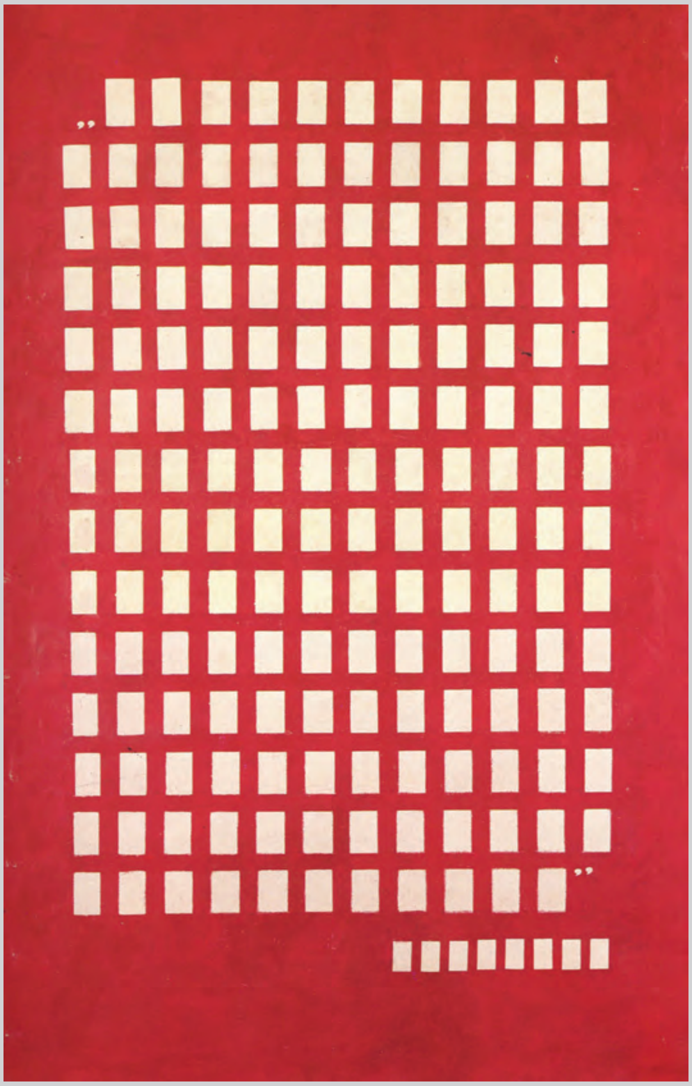
In the works of the Collective Actions (CA) group (Monastyrsky, Nikolai Panitkov, Igor Makarevich, Elena Elagina, Sergei Romashko, Sabine Hansgen, Nikita Alekseev, and Georgii Kizevalter), the "character" is an agent of speech bisected into its image and likeness. In the performance Ten Appearances (1981), Monastyrsky and his CA colleagues asked ten viewers to pull ropes from the center of a snowbound field toward the surrounding wood. When these ten people had moved a considerable distance from each other and from the CA members who were observing them, they were photographed. When they returned, they were offered a chance to look at the photographs. Although the photographs were taken with regular camera and not a Polaroid Instamatic, no one questioned their authenticity. In fact, the photographs were of the CA members themselves who had visited the field previously and had taken pictures of each other. The distance that made the figures practically indistinguishable contributed to the success of this falsification. It was exposed much later, which was the planned culmination of Ten Appearances. Also exposed was the fragility of the border between representation of fact and the fact of representation. During the performances of CA group, the will to speak is repressed while the "verbal time" is filled with action. Speech has its turn after action – at the moment of "compensatory" verbal acts, such as interpretation, description, and recollection.

Charlotte Moorman, who in 1976 played cello at the opening of Komar and Melamid's (K&M's) installation *Music Writing "Passport"*[1], served (however unknowingly) as a "character". The latter (for K&M) is the incarnation of the extra-communal text, either the canonical or the apocryphal. For these artists, identification with such figures is a form of individuation, an attempt to separate themselves from the faceless, anonymous mass. In K&M's *Quotation* (1972), we see even rows of white quadrangles sketched on a red background and placed within quotation marks. In all, these empty spaces, suitable for the insertion of pearls of authoritarian speech, form the semblance of a Minimalist painting. Nonetheless, its eidetic (speech) structure, even without a specific concretized message, is perceived as an incarnation of the will to power and control. In contradistinction to Kabakov, however, K&M subjected not communal but authoritarian discourse to a deconstructive reading. Unlike Kabakov, who refuses to believe in the existence of "communal-free" narratives, K&M are convinced that visuality is always infected with authoritarian speech.

In the 1980s, the expansion of commodity fetishism into the sphere of text production, into the realm of knowledge, ideas, and documentation, has reached such a point that the dichotomy of object vs. text now seems outdated. As for conceptualism in Russia, its eclecticism and omnivorousness, its ability to live peacefully with other genres and styles – easel painting, photography, etc. – still makes it a communal phenomenon.

Despite the fact that Moscow conceptualists can be portrayed as elusive – elusive like a trace in the forest, one may either enjoy the endgame, or start looking for new exhibition paradigms and alternative forms of interaction with audience. Having said that, I would like to highlight similarity between art and democracy, by arguing that they are equally unattainable and both destined to exist in the form of dissent. But even if their promise (or project) is not going to be fulfilled, our participation in it is still crucial. One should think twice before disengaging from this process, for the only way to experience art and democracy (especially in the consumer society) is to never stop re-inventing them. If art and democracy are meant to exist and survive outside the industry of art and industry of democracy, it is primarily through our interaction with them.

To conclude, I will add that Moscow Conceptualism was featured in the 1999 exhibition Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s, displayed in Queens Museum of Art, New York. Margarita Tupitsyn curated the Russian part of the show.



Vitaly Komar, Aleksandr Melamid, *Quotation*, 1972.
Photo: Hermann Feldhaus. *Courtesy of the author*

* (Excerpts from this author's essays, *Moscow Communal Conceptualism*, Parachute, 1996, and *Immaculate Conceptualism*, Parkett, 2008).

1. In New York, at Ronald Feldman Fine Arts, Moorman performed the musical part of Music Writing *"Passport"* (1975). The 1976 exhibition title was *Color is a Mighty Power!*

STATUL NSK ÎN TIMP*

Text
MARINA GRŽINIĆ

După căderea Zidului Berlinului în 1989 şi odată cu „eliberarea" Europei de Est de socialism şi comunism în anii '90, grupul IRWIN, cu alţi componenţi ai colectivului Neue Slowenische Kunst (NSK) din Ljubljana, a început proiectul Statul NSK în timp. Colectivul NSK are o istorie multiformă. La începutul anilor '80, grupul artistic IRWIN, grupul muzical Laibach, un grup de teatru, cunoscut cel mai bine după figura unuia dintre fondatorii săi, Dragan Živadinov, şi grupul de design cunoscut sub numele de Noul Colectivism, au format unul dintre cele mai puternice colective de artă şi sociale din Europa de Est, cunoscut sub numele german Neue Slowenische Kunst, acronimul NSK, sau Noua Artă Slovenă, în traducere română. Limba germană a fost folosită în mod conştient în cazul Neue Slowenische Kunst, pentru a detecta conexiunile cu influenţa germană repudiată asupra artei, culturii şi istoriei slovene. Acelaşi lucru se aplică şi în cazul grupului muzical Laibach – numele cu care a fost rebotezată Ljubljana în timpul ocupaţiei sale în cel de-al Doilea Război Mondial de către Germania nazistă a lui Hitler. Încă din procesul numirii sale, aşadar, NSK a condensat o modalitate traumatică precisă de a se raporta la istoria şi realitatea Sloveniei.

Marina Gržinić, Aina Smid, *Post-socialism + Retroavant-garde + Irwin*, 1997, video. *Courtesy of the author and artists*

Ambasadele NSK sunt spectre ale ambasadelor

Statul NSK în timp a fost stabilit în singura manieră posibilă pentru acest lucru, ca o entitate virtuală care nu avea niciun teritoriu real (deoarece s-a spus că tocmai din cauza problemelor teritoriale am fost martorii Războiului din Balcani în anii '90, în fosta Iugoslavie), însă numai cu emblemele unui stat real – paşapoarte, steag etc. – care au fost elaborate ca artefacte. Începând din anii '90, au fost inaugurate ambasadele şi consulatele Statului NSK în Timp, și asta în apartamente şi case private, camere de hotel etc., pentru a ridica încă o dată semnul întrebării asupra politicilor de spaţiu din cadrul şi dinafara Balcanilor / Europei şi Artei ca Instituţie. Unul dintre formatele cele mai remarcabile pentru Statul NSK a fost Ambasada NSK de la Moscova, într-un apartament privat – care avea adresa: Leninskîi Prospect 12, ap. 24 – stabilită în mai şi iunie 1992. Faţada acestei clădiri rezidenţiale a fost înfrumuseţată cu însemnele artistic articulate ale unei ambasade de stat. Din acel moment încolo, au fost deschise consulate NSK la Florenţa, în Italia (1993), la Hotel Ambasciatori, şi la Uman, în Croaţia (1994), în bucătăria lui Marino Cettina, apartamentul privat al proprietarului Galeriei Dante. Spaţii care fuseseră mereu considerate a fi în afara matricei artei şi culturii sau la marginile sistemului au fost brusc transpuse în centrul sistemului de artă.

În încercarea de a sublinia momentul dialectic sintetic dezvoltat de Statul NSK în Timp, m-am întrebat, la mijlocul anilor '90, cum am putem eticheta acest element spiritual al corporalităţii (Statul în Timp) şi acest element corporal al spiritualităţii (ambasadele şi consulatele în spaţii private concrete)? Am propus să le definim ca pe nişte spectre. Am spus, re-elaborând *Spectrele lui Marx* de Jacques Derrida, că Statul NSK în Timp este spectrul statului; ambasadele NSK sunt spectrele Ambasadelor.

Marina Gržinić, Aina Smid, *Post-socialism + Retroavant-garde + Irwin,* 1997, video. *Courtesy of the author and artists*

Statul NSK în Timp este o transpunere, în aceeaşi măsură în care este şi o spectralizare a evacuării spaţiilor istorice, sociale şi politice specifice din fosta Europă de Est, de condiţia sa non-spaţială actuală.

Partea mai întunecată a proiectului

Acest paralelism dintre artă şi stat ridică anumite întrebări radicale. Una se referă la modul de stabilire a sistemului de reguli şi instrucţiuni care stau la baza formării unui sistem de artă. De ce? În paralel cu Statul NSK în Timp, s-a născut din nou un alt stat, de data aceasta însuşi statul sloven. În iunie 1991, Slovenia, care fusese până atunci o republică în cadrul statului iugoslav, s-a separat de acesta şi a devenit, printr-un proces de recunoaştere internaţională, un stat independent.
Între timp, statul sloven s-a transformat într-un stat naţional din ce în ce mai restrictiv, care a ajuns astăzi aproape la impunerea unor restricţii, excluderi şi deposedări tipice pentru un stat rasial. Noul stat naţional sloven a fost central în producerea unor cetăţeni de rangul doi (LGBTQ) şi al unor non-cetăţeni (oamenii Eradicaţi din Slovenia). Eradicaţii au fost mai ales oameni din celelalte republici iugoslave, care locuiseră în Slovenia. Ei sunt mai ales de etnie non-slovenă sau mixtă şi includ un număr semnificativ de membri ai comunităţilor rome. Unii dintre cei „eradicaţi" se născuseră în Slovenia dar, pe baza cetăţeniei republicane sau a locului de naştere al părinţilor lor, au rămas cetăţeni ai Republicii Socialiste Federative Iugoslavia, sau ai altor republici iugoslave. În februarie 1992, 27 671 de astfel de oameni şi-au pierdut toate drepturile sociale, civile şi politice. Această acţiune a fost de natură pur administrativă (şi astfel, a exclus orice posibilitate de apel).
De asemenea, statul naţional sloven a început cu reaproprierea istoriei colectivului NSK (acesta nu s-a opus unei astfel de mişcări). În mod paradoxal, NSK a fost iniţial neglijat şi dispreţuit de republica socialistă a Sloveniei şi de politicienii săi, dar după independenţa Sloveniei în 1991, statul a început să glorifice NSK, Slovenia avea nevoie de el ca de un element în istoria sa nou rescrisă.
Pe de altă parte, Statul NSK în Timp, care nu se subscrie noţiunii de teritoriu, imită continuu procedurile statului ca atare. Asta înseamnă că este construit prin apartenenţa cetăţenilor săi. Cetăţenia se câştigă prin procesul de aplicare, ce rezultă în dobândirea paşaportului (de artă). Dat fiind faptul că imaginea paşaportului NSK reproduce aspectul paşaportului standard al unui stat suveran, a fost clar că el avea să fie folosit, mai devreme sau mai târziu, de către deţinătorii săi. Pe lângă asta, procesul de dobândire a cetăţeniei Statului NSK în Timp pare să fie unul simplu. Nu trebuie decât să completezi un formular şi să plăteşti 24 de euro. Este oare chiar atât de simplu, şi pentru cine?
În mod clar, nu pentru oamenii Eradicaţi, menţionaţi anterior! În ce mod le-ar servi lor un paşaport NSK? Asta întrucât după 24 de ani, ceea ce li s-a întâmplat oamenilor eradicaţi nu a fost reparat în niciun fel şi cu atât mai puţin compensat. Slovenia le-a furat paşapoartele acestor oameni, documentele, şi deci le-a furat viaţa şi i-a împins la moarte reală şi socială.
Grupul ţintă al Statului NSK în Timp, mai ales la început, au fost artiştii şi comunitatea de artă, dar odată cu includerea potenţială a oricui, statul NSK în Timp a preluat moralitatea falsă a unui stat naţional real. Mai mult decât atât, el nu a pus asta cu adevărat sub semnul întrebării, ci mai degrabă s-a poziţionat în logica doctrinei neoliberale contemporane.
Odată cu criza refugiaţilor din 2001, Statul NSK în Timp a fost ţinta unui număr enorm de cereri de cetăţenie, provenind mai ales de la nigerieni. IRWIN a încercat să medieze această situaţie, subliniind abordarea artistică a proiectului şi încadrând proiectul în artă.
În mai 2007, IRWIN a deschis un birou temporar la Londra, unde a purtat – în colaborare cu antropologii vizuali Esben Hansen şi Julie Boticello – o serie de discuţii cu nou-acceptaţii cetăţeni ai Statului NSK în Timp, mai ales cu nigerienii. Ulterior, INWIN a vizitat Lagosul şi au continuat să exploreze subiectul. NSK a respectat protocolul agreat, dar a adăugat o scrisoare de explicaţie, afirmând că Statul NSK în Timp este numai un proiect artistic. A devenit clar că starea mentală împărtăşită de cetăţenii Statului NSK în Timp este înrădăcinată în logica Lumii Întâi.

• Acest text scurt beneficiază de analiza mai veche a statului NSK în timp de Marina Gržinić şi de o nouă citire, stabilită de Marina Gržinić şi Jasmina Založnik.

*NSK State in Time**

Text MARINA GRŽINIĆ

NSK EMBASSIES ARE SPECTERS OF EMBASSIES. After the fall of the Berlin wall in 1989, and with the "liberation" of Eastern Europe from Socialism and Communism in the 1990s, the group IRWIN with other components of the Neue Slowenische Kunst (NSK) collective from Ljubljana started the project The NSK State in Time. The NSK collective has a multiform history. In the beginning of the 1980s, the fine art group IRWIN, with the music group Laibach, a theatre group, best known for one of its founding figures Dragan Živadinov, and with the design group known as New Collectivism, formed one of the most powerful art and social collectives from the East of Europe, known by its German name Neue Slowenische Kunst, the acronym NSK, or New Slovenian Art when translated into English. The German was consciously used in the case of Neue Slowenische Kunst to detect the connections with the disavowed German influence on Slovenian art, culture and history. The same applies for the name of the music group Laibach; Laibach is how Ljubljana was renamed during the Second World War occupation of the city by Hitler's Nazi Germany. Already in the process of naming, therefore, NSK condensed a very precise traumatic way of dealing with Slovenian history and reality.
The NSK State in Time was established in its only possible manner, as a virtual entity that had no real territory (as it was said that it was precisely because of territorial concerns that we were witnessing the Balkan war in the 1990s in former Yugoslavia) but only with the insignias of a real State – passports, flag, etc., – which were elaborated as artifacts. From the 1990s the NSK State in Time's Embassies and Consulates were inaugurated BUT in private apartments and houses, hotel rooms, etc., in order to question again the politics of space within/without the Balkans/Europe and the Art Institution. One of the most remarkable format of the NSK State was the NSK Embassy in Moscow in a private apartment (address: Leninsky Prospect 12, apt. 24) established in May and June 1992.The facade of this residential dwelling was embellished with the artistically articulated insignia of a state embassy. From that moment on as well NSK Consulates were opened in Florence, Italy (1993), at the Hotel Ambasciatori, and in Umag, Croatia (1994), in the kitchen of Marino Cettina, the Dante Gallery owner's private apartment. Spaces that had always been considered to be out of the matrix of art and culture, or at the margins of the system, were suddenly transposed into the centre of the art system.
In an attempt to emphasize the synthetic dialectical moment developed in the NSK State in Time, I asked myself in the mid-1990s how we could label this spiritual element of corporeality (the State in Time) and this corporeal element of spirituality (embassies and consulates in concrete private spaces)? I proposed that we define them as specters. I stated, re-elaborating Jacques Derrida *The Spectres of Marx*, which the NSK State in Time is the specter of the state; NSK Embassies are specters of Embassies.
The NSK State in Time is a transposition, as much as it is also a spectralization of the evacuation of specific historical, social and political spaces of the former Eastern Europe, of its present non-space condition.

THE DARKER SIDE OF THE PROJECT. This parallelism between art and State poses some radical questions. One is about the way to establish the system of rules and instructions that are at the base of the formation of an art system. Why? Parallel to the NSK State in time another State has been born anew, this is the Slovenian state itself. In June 1991, Slovenia being until then a republic within the state of Yugoslavia split from it and became through a process of international recognition an independent state.
In the meantime the Slovenian state transformed itself more and more in a restrictive nation-state that comes today near to a racial-state imposing restrictions, exclusions and dispossessions. The new nation-State of Slovenia was central in the production of second grade citizens (LGBTQ) and non-citizens (the Erased people in Slovenia). The Erased were mainly people from other former Yugoslav republics, who had been living in Slovenia. They are mostly of non-Slovene or mixed ethnicity, and they include a significant number of members of Romani communities. Some of the "erased" were born in Slovenia but, on the basis of the republican citizenship and birthplace of their parents, had remained SFRY citizens of other Yugoslav republics. In February 1992, 25.671 such people lost all social, civil, and political rights. This action was of purely administrative nature (and thus excluded any possibility of appeal).
As well the nation-state of Slovenia started with re-appropriation of the history of the NSK collective (that did not oppose such a move). Paradoxically, as NSK was first neglected and despised by the socialist republic of Slovenia and its politicians but after Slovenia gained its independence in 1991 the state started glorifying NSK; Slovenia needed it as an element in its newly rewritten history.
On the other side, the NSK State in Time, which is escaping the notion of territory, imitates continually the procedures of the state as such. This means, that it is built through a membership of citizens. Citizenship is gained through the process of application that results in acquiring of the (art) passport. As the appearance of the NSK passport is reproducing the look of the standard sovereign state passport, it was clear that it would be sooner or later used by its holders. Additional to that, the process of becoming a citizen of the NSK State in Time seems to be a simple one. One has only to fulfill an application form and to pay 24 euro. Is it really that simple and for whom?
Definitely not for the previously mentioned Erased people! How would the NSK passport serve to them? As after 24 years what happened to the erased people is by no means repaired, less compensated. Slovenia robed these people of passports, documents and therefore stole their life and pushed them into real and social deaths.
The target group of the NSK State in Time namely at least, in the beginning, was artists and the art community, but with its potential inclusion of whomever, the NSK state in time took over the fake morality of the real nation-state. More, it did not question it really, but rather positioned itself in its very logic of its contemporary neoliberal doctrine.
With the refuges crisis starting in 2001, the NSK State in Time was targeted by an enormous number of applications by mostly Nigerians. IRWIN tried to mediate this situation, emphasizing the artistic approach of the project and by closing the project within art.
In May 2007, IRWIN opened a temporary office in London where it held – in collaboration with the visual anthropologists Esben Hansen and Julie Boticello – a series of discussions with the newly accepted citizens of the NSK State in Time, mostly Nigerians. Later IRWIN visited Lagos, and they continued exploring the subject. NSK kept the agreed protocol but added an explanatory letter stating that the NSK State in Time is only an artistic project. It became clear that the shared mental state of the citizens of the NSK State in Time is rooted in the logic of the First World.

Marina Gržinić, Aina Smid, *Naked Freedom*, 2010, video.
Courtesy of the author and artists

• This short text benefits from the older analysis of the NSK state in time by Marina Gržinić and a new reading established by Marina Gržinić and Jasmina Založnik.

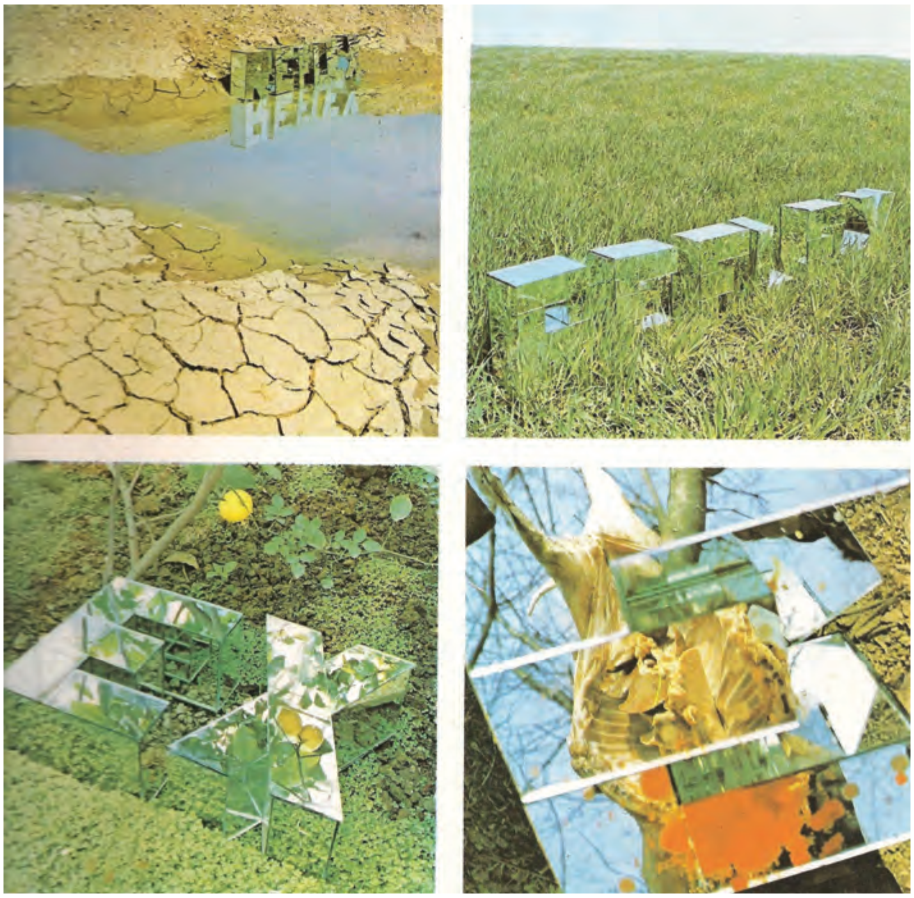
Wanda Mihuleac: Reconstrucţie de peisaj

Text
MICA GHERGHESCU

„Ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate."[1] */ Italo Calvino, proiect pentru „Oraşele invizibile din a treia lecţie despre exactitate",* Lecţiile americane, *1985*

Wanda Mihuleac, *Mediul este mesaj / The Medium is the message*, 1975. *Courtesy of the artist*

Analizând instalaţiile sculpturale ale Wandei Mihuleac, Pierre Restany utiliza la mijlocul anilor 1980 un joc metaforic între noţiunea de „topos" în accepţiunea lui de loc retoric înglobând totalitatea referinţelor culturale ce îl determină şi noţiunea dinamică de „nostos", drum mitic şi eroic de reîntoarcere către un centru al subiectivităţii perfecte, matriciale[2]. Proiectele ecologice, construcţiile imaginare pentru insule utopice sau machetele intitulate semnificativ *Ithaca* sau *Byzanthinicon* răspund şi prelungesc interpretarea topologică a unui ciclu de lucrări prin care Wanda Mihuleac investighează, în manieră subtilă, încă de la mijlocul anilor 1970, raporturile semantice între spaţiu, timp, memorie, locuire a lumii, peisaj şi posibilitatea telescopărilor neaşteptate dintre formele de existenţă şi expresie cu modificare de conţinut. „E un fel de a gândi discontinuu, dar tocmai trecerea de la un câmp semantic la altul, suprapunerea intuitivă, nu raţională, a unui sistem axiologic la altul, produce perplexitatea descoperirii unor coincidenţe care pot naşte întrebări neliniştitoare"[3] scria artista într-un text de referinţă publicat în „Arta" în 1982, stabilind relaţii de contiguitate între spaţiul codificat al utopiei şi spaţiul codificat al limbajului.
Nu întâmplător, una dintre primele intervenţii directe pe corpul coregrafei Liliana Iorgulescu purta în 1975 butada lui Marshall McLuhan *medium is the message*, inaugurând un durabil şir de reflecţii asupra calităţii limbajului, a interpretării şi asupra mijloacelor de construcţie a sensului. Wanda Mihuleac adăuga mai departe, în acelaşi text şi în cheie enigmatică: "triada – UTOPIA – TIMP EXISTENŢIAL – CUNOAŞTEREA PAROXISTICĂ DE SINE devine un mod al limbajului care îşi va pierde sensul în măsura în care se va integra în tăcerea operei."[4]
Mă voi opri asupra câtorva momente mai puţin analizate de literatura critică, dar exemplare din punctul meu de vedere pentru o practică artistică mereu atentă faţă de instabilitatea obiectului şi a reprezentării, o practică atentă în egală măsură la felul de a descrie şi a transpune în discurs şi în spaţiul expoziţional construcţii conceptuale menite să exploreze calitatea prospectivă a actului de creaţie, dar şi calitatea lui de experienţă eminamente interdisciplinară.
Wanda Mihuleac este un motor activ al constelaţiilor artistice şi intelectuale legate de lunga istorie a Atelierului 35 şi de organizarea unor expoziţii tematice care, privite retrospectiv, fac autoritate în peisajul artistic al anilor 1970-1980; de la primele evenimente expoziţionale pe care le organizează în cadrul Atelier 35 şi care tematizează explorări de factură conceptuală („Situaţie şi concept" în 1974, „Atelier 35", cu Horia Bernea, Decebal Scriba şi Antonio Albici) până la expoziţiile de reper „Scrierea", în 1980 (împreună cu Mihai Drişcu, Institutul de Arhitectură din Bucureşti), „Starea proiectivă a desenului" (cu Dragoş Gheorghiu şi Călin Demetrescu, Atelier 35, 1981), „Spaţiul-obiect" (cu Mihai Drişcu, Institutul de Arhitectură din Bucureşti, 1982) sau Spaţiul-oglindă (cu Mihai Drişcu, Institutul de Arhitectură din Bucureşti, 1986), ea rămâne una dintre primele figuri de artist-curator din spaţiul artistic românesc, care utilizează expoziţia ca mediu conceptual.
Demersul ei rămâne modelat de metodologii sincretice – de ceea ce am putea numi, cu un vocabular artistic actual, metode de „cercetare artistică" – ce se revendică în contextul cultural al timpului în egală măsură de la teoriile structuraliste revăzute prin filtrul semioticii[5], de la o anumită aplicabilitate formală a principiilor cibernetice şi a teoriilor sistemelor, de la un tip de literatură care îşi devoalează mecanismele interne de concepţie, dar şi de la o observaţie de factură antropologică, sensibilă la obiectele de frontieră şi la situaţiile contextuale, multiple, ale producerii unui eveniment.
Mărturisind o totală „neîncredere faţă de obiect"[6], Wanda Mihuleac dejoacă încrederea faţă de real creând „dispozitive" de lectură a lumii înconjurătoare; sunt dispozitive multiple deoarece pluralitatea situaţiilor nu poate fi restituită decât fragmentar, printr-o diversitate



Wanda Mihuleac, *Reflex*, 1980. *Courtesy of the artist*

a mediilor de comunicare şi de expresie – de aici apelul la diferite suporturi intermediale (film, video, fotografie, fotomontaje şi tehnici mixte, muzică spectrală, instalaţii efemere sau materiale care păcălesc percepţia). Privite în această lumină, proiectele de reconfigurare a peisajului îmi apar ca bune „dispozitive" operaţionale de a reinteroga lumea. *Reconstrucţie simetrică de peisaj*, serie de litografii realizate în 1977, destabilizează, de exemplu, iluzia mimetică asupra lumii, dar lasă să se bănuiască o spaţializare a acesteia în n dimensiuni. Construcţiile spaţiale cu suprafaţă continuă (1980) activează principiul benzii lui Moebius în diferite ipostaze formale.

Proiectele ecologice cu moduli de peisaj cu oglindă de apă (1980), decupează şi prelevează fragmente de natură care devin la rândul lor eşantioane reprezentative, priviri fugare într-un spaţiu multidimensional.

Nenumăratele proiecte pentru „insule" pendulează, ca orice utopie perfectă, între tentaţia fantastică prospectivă şi reziduurile arheologice ale memoriei unui loc, reunind într-o coprezenţă fictivă viitorul şi trecutul. Este vorba de o pendulare pe care istoriografia artei a ezitat să o ataşeze fie unui conceptualism impur, fie unui postmodernism versatil. Preocupările Wandei Mihuleac sunt coerente, de altfel, cu cercetările similare ale unui Şerban Epure pentru teoria benzilor S, topometriile subiective ale lui Doru Tulcan sau oglindirile lui Decebal Scriba, artişti care interoghează, la rândul lor, datele ontologice ale spaţiului înconjurător, dar şi relaţia care se instalează între acest spaţiu potenţial infinit şi subiectivitatea creatoare. O scurtă privire auxiliară asupra unei constelaţii atât de eclectice ca grupul Junij de la Ljubljana, alături de care artista expune între 1977 şi 1985, ajunge pentru a explica racordarea perfectă la preocupări heterogene care înţeleg spaţiul înconjurător ca matrice conceptuală şi teren experimental – sunt semnificative din acest punct de vedere „intervenţiile" lui Christo, Luis Camnitzer, Nils Udo sau experienţele artiştilor iugoslavi.

Seria de acţiuni şi documente fotografice Reflex (1980) condensează mai departe în „tăcerea operei" această pendulare constantă între instabilitatea lumii şi spaţiul subiectiv al creaţiei. Adevărate dispozitive semantice mobile, modulii de oglindă perfect tautologici în cercul vicios al definiţiei lor conceptuale sunt capabili de a perturba şi reconfigura mediul contextual în care se află (înconjuraţi de o vegetaţie luxuriantă, aduşi la malul secetos al unui ochi de apă sau replasaţi strategic sub un miel jupuit). Toată încărcătura simbolică a oglinzii, materie, se ştie, periculoasă pentru că demultiplică straturile existenţei, e concentrată în aceste lucrări care păstrează deschiderea ramificată a sensurilor, fără a închide imaginea. Pentru că, spune mai departe Wanda Mihuleac, ca într-o perfectă bandă Moebius: „Scriitura şi lectura determină astfel un spaţiu curb, un mediu al schimburilor şi reversibilităţii, unde ne vom afla în sfârşit pe aceeaşi parte cu limbajul nostru."

1. „Am construit o structură în faţete în care un scurt text alăturat unui altuia, fără să se afle cu acesta din urmă într-o relaţie cauzală sau ierarhică, intră într-un fel de reţea care permite desenarea unor parcursuri multiple şi apariţia de concluzii numeroase, ramificate." (t.a.)
2. Pierre Restany în Wanda Mihuleac, Bucureşti, Muzeul de Artă al R.S. România, mai – iunie 1988.
3. Wanda Mihuleac, „Spatii subiective", „Arta", Anul XXIX, nr. 10-11, 1982, pp. 26-27. Fragmente republicate în Alexandra Titu (ed.), *Experiment în arta românească după 1960*, Bucureşti, CSAC, Centrul Soros pentru artă contemporană, 1997, pp. 137-139.
4. Eadem.
5. Amintesc aici antologia editată de Solomon Marcus în 1982, *Semiotica matematică a artelor vizuale*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.
6. Interviu cu autoarea articolului, Paris, 27 martie 2016.

Wanda Mihuleac: Landscape Reconstruction

Text
MICA GHERGHESCU

"Ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate."[1] */ Italo Calvino, project for "The Invisible cities from the third lesson on exactness",* American Lessons*, 1985*

In analyzing Wanda Mihuleac's sculpture installations, Pierre Restany used in the mid 1980s a metaphorical game between the notion of "topos" in its sense as a rhetorical place encompassing all cultural references determining it and the dynamic notion of "nostos", mythical and heroic road of return toward a center of perfect, matrix subjectivity.[2] The ecological projects, imaginary constructions for utopic islands or models significantly named Ithaca or Byzanthinicon respond to and prolong the topological interpretation of a cycle of works with which Wanda Mihuleac investigates in a subtle manner, ever since the mid-1970s, the semantic relations between space, time, memory, world inhabitance, landscape and the possibility of unexpected telescoping between the forms of existence and expression with change of contents. "It's a discontinuous way of thinking, but it's exactly the transition from one semantic field to another, the intuitive, not rational superposition of an axiological system to another, that produces the perplexity of discovering consequences which may raise disquieting questions"[3] Wanda wrote in a reference text published in Arta in 1982, establishing contiguity relationships between de codified space of utopia and the codified space of language. It's not by accident that one of the first direct interventions on Liliana Iorgulescu's body bore in 1975 Marshall McLuhan' witticism medium is the message, inaugurating a durable series of reflections on the quality of language, interpretation and on the manners of meaning construction. Wanda further added, in the same text and on an enigmatic tone: "...the triad – UTOPIA –EXISTENTIAL TIME – PAROXYSMAL SELF-KNOWLEDGE becomes a mode of language which will lose its meaning as it becomes integrated in the silence of the work."[4]

I shall stop here on several moment less analyzed by critical literature, but exemplary in my opinion for an artistic practice always attentive to the instability of the object and of representation, a practice equally attentive to the manner of describing and transposing into the discourse and into the exhibition space conceptual constructions meant to explore the prospective quality of the act of creation, but also its quality of eminently interdisciplinary experience. Wanda Mihuleac is an active engine of artistic and intellectual constellations related to the long history of Atelier 35 and the organization of thematic exhibition, which, in retrospect, are the authority in the artistic landscape of 1970-1980; from the first exhibition events organized at Atelier 35, thematizing conceptual explorations (*Situaţie şi concept / "Situation and concept"*, 1974, Atelier 35, with Horia Bernea, Decebal Scriba and Antonio Albici) and up to the landmark exhibitions *Scrierea / "The writing"* in 1980 (together with Mihai Drişcu, Bucharest Institute of Architecture, *Starea proiectivă a desenului / "The Projective State of Drawing"* (with Dragoş Gheorghiu and Călin Demetrescu, Atelier 35, 1981, *Spaţiul-obiect / "Space-Object"* (with Mihai Drişcu, Bucharest Institute of Architecture, 1982) or *Spaţiul-oglindă / "Mirror-Space"* (with Mihai Drişcu, Bucharest Institute of Architecture, 1986), she remains one of the first figures of artist-curator in the Romanian artistic space using the exhibition as a conceptual environment. Her approach remains shaped by syncretic methodologies – of what we could call in current artistic language methods of "artistic research" – which are equally reclaimed in the cultural context of time from Structuralist theories re-envisioned by semiotics 5, from a certain formal applicability of cybernetic principles and system theories, from a type of literature which reveals its internal mechanisms of conception, but also from an anthropological observation, sensitive to frontier objects and to the contextual, multiple situations of the occurrence of an event.

Avouching a total "distrust of the object"[6], Wanda Mihuleac thwarted the trust in the real creating "devices" for reading the surrounding would; they are multiple devices because the plurality of situations can only be returned in fragments, through a diversity of mediums of communication and expression – that's why she calls upon different intermedia supports (film, video, photography, photomontage and mixed techniques, spectral music, ephemeral installations or materials deceiving perception). Seen in this light, the landscape reconfiguration projects appear to be good operational "devices" for re-interrogating the world. Reconstrucţie simetrică de peisaj / "Symmetrical Landscape Reconstruction", series of lithographs made in1977, destabilizes, for example, the mimetic illusion of the world, but allows for the possibility of its spatial division into n dimensions. The spatial constructions with continuous surface (1980) activate the Möbius strip principle in various formal instances. The ecological projects with landscape modules

Wanda Mihuleac, *Mirror-Space* (with Mihai Drişcu), Bucharest Institute of Architecture/ *Spaţiul-oglindă* (cu Mihai Drişcu), Institutul de Arhitectură, București, 1986.
Courtesy of the artist

with water mirror (1980) cut and draw out nature samples which at their turn become representative samples, glimpses into a multidimensional space.

The countless projects for "islands" oscillate, as any perfect utopia, between the prospective fantastic temptation and the archeological residues of a place's memory, reuniting in a fictional co-presence, the future and the past. It's an oscillation which art historiography hesitated to attach either to an impure conceptualism, or to a versatile postmodernism. Wanda Mihuleac's pursuits are otherwise consistent with the similar research of a certain Şerban Epure for S stripes theory, Doru Tulcan's subjective topometry or Decebal Scriba's mirrorings, artists who also interrogate the ontological data of the environment, as well as the relationship created between this potentially infinite space and creative subjectivity. A quick auxiliary look at a constellation as eclectic as the Junij group in Ljubljana, with which Wanda exhibits in 1977 and 1985, suffices to explain the perfect connection to heterogeneous concerns which see the environment as a conceptual matrix and an experimental field – from this point of view, the "interventions" of Christo, Luis Camnitzer, Nils Udo or the experiences of the Yugoslav artists are significant.

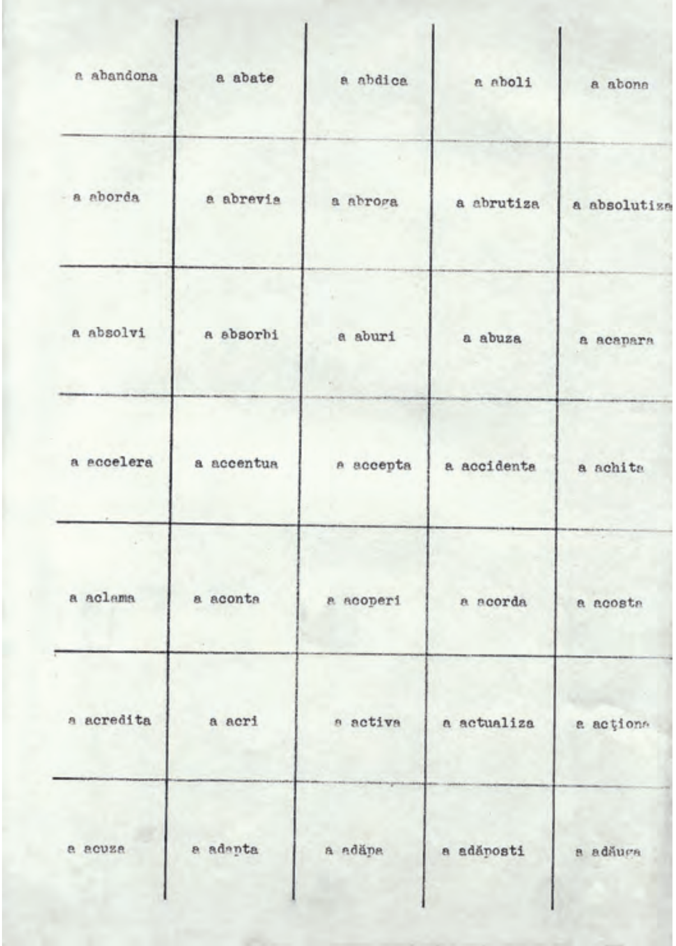
The series of actions and photographic documents Reflex (1980) further condenses into the "silence of the work" this constant oscillation between the instability of the world and the subjective space of creation. True mobile semantic devices, the mirror modules perfectly tautological in the vicious circle of their conceptual definition are able to disrupt and reconfigure their conceptual environment (surrounded by lush vegetation, brought to a dried waterhole, or strategically relocated under a skinned lamb). All this symbolic charge of the mirror is known to be dangerous because it de-multiplies the layers of existence; it is concentrated in these works which preserve the branched opening of meanings, without closing the image. Because, Wanda carries on, like in a perfect Möbius strip: "Writing and reading thus determine a curve space, an environment of exchanges and reversibility, where we will finally be on the same side as our language."

1. „I have constructed a faceted structure where a short text joined to another, without having a causal or hierarchic relation to the latter, enters a sort of network which allows drawing multiple pathways and the emergence of numerous, branched conclusions." (a.t.)
2. Pierre Restany in Wanda Mihuleac, Bucharest, The Museum of Art of the Socialist Republic of Romania, May-June 1988.
3. Wanda Mihuleac, "Spaţii subiective", "Arta", Anul XXIX, no. 10-11, 1982, pp. 26-27; fragments republished in Alexandra Titu (ed.), *Experiment în arta românească după 1960*, Bucureşti, CSAC, Soros Center for Contemporary Art, 1997, pp. 137-139.
4. Eadem.
5. I recall here the anthology edited by Solomon Marcus in 1982, *Semiotica matematică a artelor vizuale*, Bucharest, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.
6. Interview with the author of the article, Paris, March 27th 2016.

UN CÂMP AL POSIBILITĂȚILOR – DECEBAL SCRIBA ȘI SEMIOTICA APARENȚEI

Text
CRISTIAN NAE

Activitatea lui Decebal Scriba din anii '70, intrată într-un con de umbră odată cu emigrarea artistului în Franța după 1989, a fost supusă recent unui amplu proces de revizitare (și implicit, istoricizare), sub curatoriatul Oliviei Nițiș, prin intermediul a două expoziții instalate la Victoria Art Center din București și la Galeria Călina din Timișoara. Recapitularea extensivă a acestor proiecte și experimente relevă astăzi un interes conceptual pregnant și, aș îndrăzni să spun, chiar singular în arta românească a acelui deceniu, prin insistența în acest registru al activității artistice. Coordonatele acestor lucrări deschid multiple planuri, între care se pot remarca, pe de o parte, cel al analizei sistemelor de reprezentare, de producere și reproducere a spațiului, însoțit de cel al conceptualizării sistemelor de semnificare (vizuale, matematice și textuale) și a acțiunii asupra semnificantului și transformărilor sale, iar pe de altă parte, în planul unei asumări private, interiorizate și aproape existențiale, a actului artistic.



a abandona	a abate	a abdica	a aboli	a abona
a aborda	a abrevia	a abroga	a abrutiza	a absolutiza
a absolvi	a absorbi	a aburi	a abuza	a acapara
a accelera	a accentua	a accepta	a accidenta	a achita
a aclama	a aconta	a acoperi	a acorda	a acosta
a acredita	a acri	a activa	a actualiza	a acționa
a acuza	a adapta	a adăpa	a adăposti	a adăuga

Decebal Scriba, *Acțiuni / Actions*, 1973, text dactilografiat.
Courtesy of the artist

Cel din urmă se desfășoară întotdeauna la granița instabilă dintre interior și exterior, pe care o transgresează și o suspendă totodată, instaurând separația temporară între spațiul autonom al sinelui înțeles ca o interiorizare filtrată a regimului simbolic existent, și cel public, specific codificării convenționale, impersonale și normative. Acest proces intim de reflecție asupra limbajului și procesului artistic devine catalizatorul notațiilor vizuale, codificate după un algoritm personal, uneori lingvistic, alteori matematic, de multe ori enigmatice sau abreviate, ce sunt expuse publicului (în unele situații, însoțite de legende).

În prima privință, se poate remarca o predilecție pentru examinarea hiatusului dintre un proces sau obiect imaginar, ce rămâne în cele din urmă necunoscut publicului, asemeni unui secret neîmpărtășit, și sistemele de reprezentare care încearcă să îl reconstruiască. Această reconstrucție devine și pretextul unei construcții artistice propriu-zise, fragmentare și uneori seriale. Actul artistic este adesea deconstruit, expunându-se elementele sale constitutive și relațiile dintre acestea, fapt ce mărturisește astfel primatul convențiilor de semnificare asupra încercărilor de recodificare care definesc însuși actul artistic.

Spre exemplu, seria de desene *Studii de văl* (1979), aparent abstracte, trădând un gestualism controlat, evocă procesele de aglutinare a limbajului specifice lui Cy Twombly. Pentru pictorul american, frotajul, scrierea grăbită, „mâzgăleala", exploatează incapacitatea semnului de a-și alege un regim cert de semnificare, de ordin vizual sau textual, rămânând la intersecția dintre cele două. În această oscilație vo-

Decebal Scriba, *A – Z*, 1973, tiraj argentic. *Courtesy of the artist*

luntară, semnul grafic devine un potențial semnificant care canalizează impulsul comunicațional și, totodată, îl prezintă în acest stadiu nascent, pulsional.

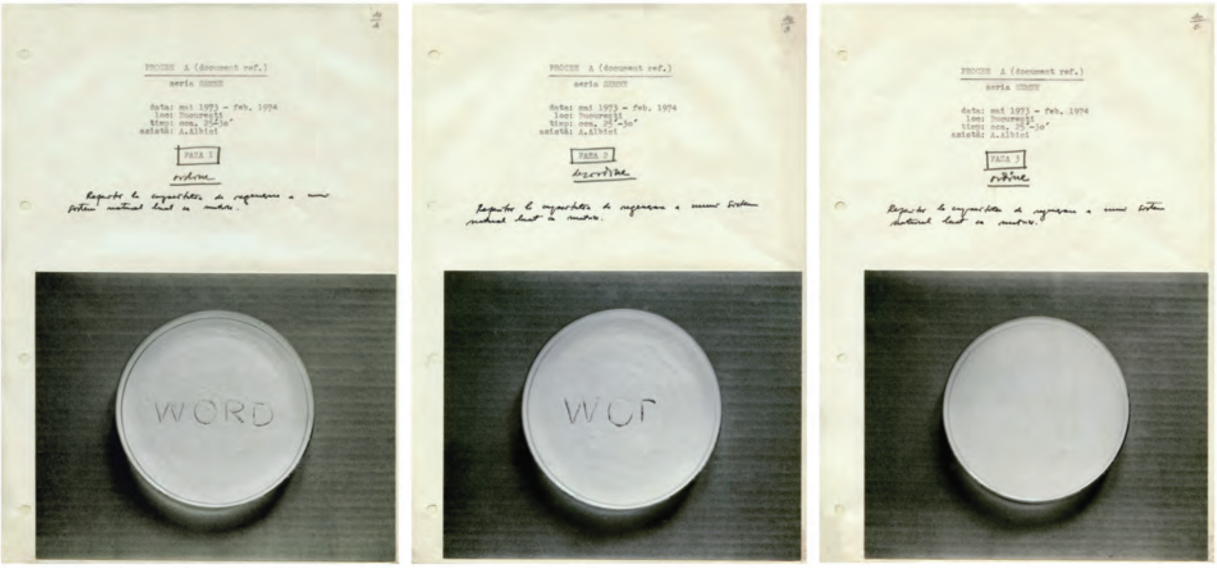
În situația lui Decebal Scriba, procesul de reprezentare este mai amplu, pentru că integrează o importantă dimensiune imaginară. Semnele grafice sunt mărcile vizuale ale unui poem ce se desfășoară doar în gândirea artistului, dar nu este cunoscut sau transmis publicului, mărturisind incapacitatea sistemului de reprezentare vizuală (în acest caz, desenul, formulă vizuală esențială, condiție de posibilitate pentru toate celelalte medii) de a deveni un releu transparent între intenția autorului și semnificația decodificată de public. Structurile generate pe hârtie, rezultate prin transferul (nelipsit de fricțiuni) între două sisteme de semnificare, devin posibile reprezentări ale organizării materiei și a interacțiunilor produse la nivelul particulelor elementare, re-cartografiate și supradimensionate.

Proiectul a avut drept punct de pornire observația dezagregării unei particule într-un dispozitiv experimental (camera Wilson), înregistrând urmele lăsate de elementele constituente ale materiei într-un mediu dens. Vălul face referire, pe de o parte, la iluzia fundamentală pe care o constituie materialitatea (vălul Mayei) – o posibilă stare condensată a energiei, iar pe de altă parte, la ideea unei picturi „absolute", nonmimetice, conștiente de statutul său de imagine (ivită din discuțiile frecvente purtate între Decebal Scriba și Horia Bernea), capabilă să își descrie propria condiție.

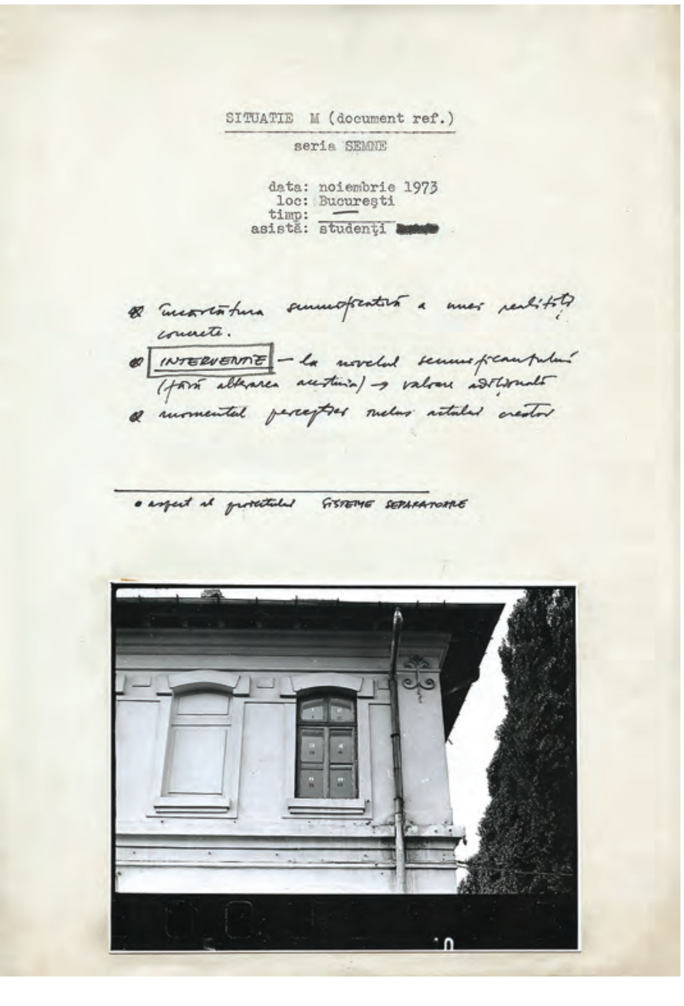
O analiză a sistemelor de reprezentare și semnificare este realizată în dipticul fotografic *Zidul*, datând din 1972, în care cărămizile unui zid găsit în București, în decursul unei plimbări, sunt numerotate spontan de artist în ordine crescătoare și descrescătoare, subliniind astfel caracterul arbitrar al sistemului de semnificare ales, dar și ideea subsidiară (cu vădite conotații politice) potrivit căreia orice zid construit poate fi dărâmat. Aceste analize sunt aprofundate în lucrări precum *Apă* (1972), *The Word as A Sign* („Cuvântul ca semn") (1973), *A-Z* (1973), *Proces A* (1974) sau în seria de lucrări intitulată Separating Systems („Sisteme separatoare") (1973), în care dimensiunea conceptuală este deseori utilizată pentru a reconstrui sau completa un proces de transformare a unui semnificant. Uneori, această transformare poate avea loc doar prin adiția unui semn (și opacizarea suportului pe care acest semn este marcat), fără a schimba structura semnificantului vizual, precum în lucrarea *Situație M* din 1973 (lucrare din seria *Semne*, care prezintă un aspect al sistemelor separatoare – relația dintre interiorul spațiului atelierului și exteriorul său, suspendată și chestionată). Alteori, poate include transformări la nivelul fizic al semnificantului, transformări sugerate prin intermediul unui proces adițional de denotare simbolică.

Dimensiunea performativă a lucrărilor lui Decebal Scriba din această perioadă, uneori implicită (rezumându-se la simpla intervenție conceptuală, înțeleasă ca act de resemnificare a unei situații existente, a unui ready-made, în cea mai pură tradiție duchampiană), alteori, explicită (ca în situația lucrării *Darul*, din 1974), nu este neglijabilă. Pe de o parte, ea nuanțează posibilele comparații și încadrări ale acestor lucrări într-o direcție „analitică", specifică artei conceptuale nord-americane, interesată de natura și funcțiile artei, iar în subsidiar, de analiza critică a vizualității și a obiectului artistic. De pildă, seria de intervenții conceptuale realizate în 1973 și intitulată sugestiv *Acțiuni*, descrie o matrice a posibilelor intervenții asupra unui obiect imaginar, pornind de la verbe care încep toate cu litera „a"; ele expun un posibil alfabet care cartografiază procesul creator și descrie totodată arta ca pe un câmp al transformărilor și operațiilor petrecute în interiorul unui sistem (semnificant și de putere) definit de permutări, combinații și poziționări. Abrevierea, absorbția, abrogarea, abuzul, aclamarea, abolirea, abandonul, absolutizarea, acapararea, acuza, acreditarea desemnează toate operații conceptuale care se pot, de asemenea, materializa în spațiul social, unde pot modifica sau introduce raporturi de putere într-o situație (artistică) existentă, însoțind mai neutrele adăugiri, accelerări sau actualizări.

Procesul de obliterare a semnificantului, specific trecerii de la un stadiu entropic la un stadiu dezordonat de transmitere a informației, și recuperarea sa la nivelul procesului interpretativ sunt analizate în lucrările *A–Z* și *Proces A*. În *A–Z*, fiecare literă mare de tipar este compusă din litera opusă, multiplicată și tipărită la dimensiuni mici: „A" dintr-o serie de z-uri și respectiv „Z" din multiple a-uri. Între aceste semne grafice este expusă o pungă de pământ. Deși are aparența unei caligrame enigmatice, lucrarea ne prezintă deopotrivă o meditație asupra limbajului și limitărilor sale și o posibilă meditație asupra materialității și caracterului finit al oricărei acțiuni umane (începutul aflându-se în sfârșit și sfârșitul în început). Conceptul condensează aici întreg procesul creator ce se poate ulterior materializa, lucrarea con-



Decebal Scriba, *Proces A*, 1974, text şi tiraj argentic. *Courtesy of the artist*



Decebal Scriba, *Sisteme separatoare / Separating Systems #2*, 1973, text şi tiraj argentic. *Courtesy of the artist*

stituind, la rândul său, o reprezentare a acestui proces de condensare conceptuală.

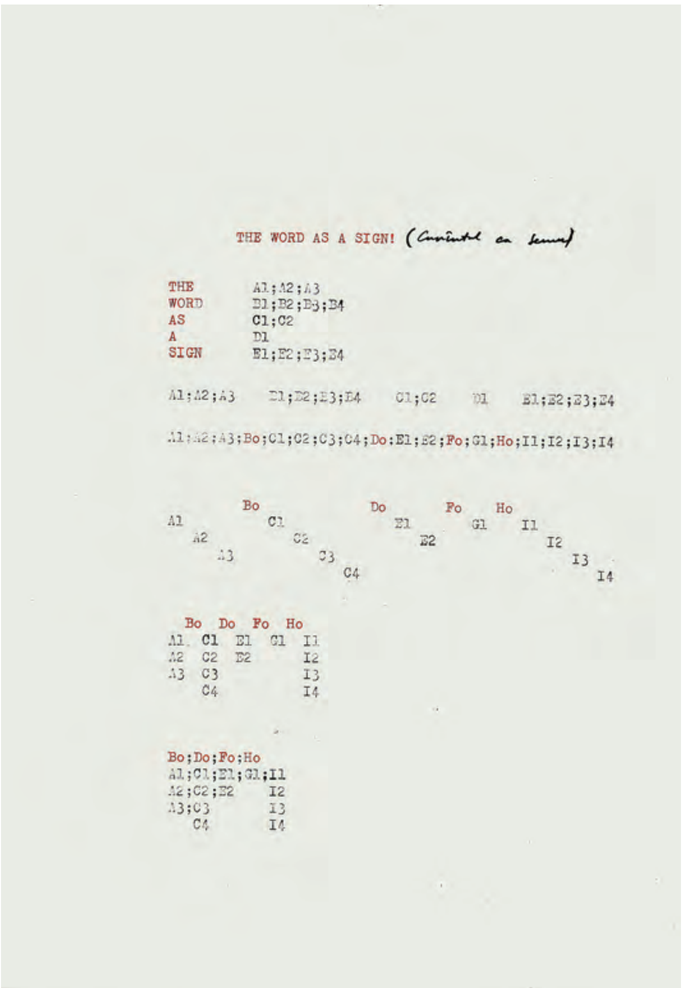
În *Proces A*, artistul experimentează capacitatea de regenerare a unui sistem natural luat drept model, explorând trecerea de la ordine la dezordine și înapoi la ordine prin eroziunea progresivă a unui semn – cuvântul englezesc „cuvânt" – atât în forma sa fizică, completă, cât și în situația existenței sale imaginare, dematerializate, semnul artistic, generează informație. Dacă lucrarea *Apă* documentează un proces similar de (de)materializare, care explorează relația dintre proprietățile semnificantului și semnificația sa convențională prin intermediul tautologiei explorate cu insistență de Joseph Kossuth cu doar câțiva ani mai devreme, intervenția realizată în lucrarea *Cuvântul ca semn*, mai complexă, devine pretextul expansiunii unui enunț realizat prin descompunerea fiecărui cuvânt într-un sistem alternativ de coduri de ordin matematic, ce sunt ulterior recombinate, utilizând principii elementare din teoria șirurilor și a mulțimilor. Recompunerea acestui text, deși posibilă, este secundară aici procesului prin care, odată cu trecerea într-un sistem de semnificare adiacent, capacitățile de generare și transmitere a informației se modifică la rândul lor.

Pe de altă parte, imaginile arhivate ale unor asemenea acțiuni conceptuale pot fi înțelese ca având o semnificativă încărcătură emoțională, ce mărturisește un sentiment de claustrare specifică multor artiști din Estul și Centrul Europei. Din această perspectivă, lipsa de comunicare pe plan social, resimțită de artist, pare a deveni acută, iar formulele de expresie vizuală, minimale, discrete, propun o poetică a relațiilor interumane și o potențială reconfigurare a țesutului social. În cea din urmă privință, ele mărturisesc eșecul dimensiunii terapeutice a artei angajate social în societatea românească a deceniului 7, asumată existențial, similare tematizărilor eșecului pe plan personal realizate cu o comparabilă candoare poetică de Bas Jan Ader.

Acest sentiment de izolare a generat și intervenția spontană din seria *Sistemelor separatoare*, în care ferestrele atelierului au fost notate potrivit unei matrice combinatorii, inversând relația dintre interior și exterior, dintre atelierul artis-

tului (ca spațiu al gândirii solitare) și lume. În foto-performanța *Darul*, din 1974, artistul se plimbă pe străzile Bucureștiului ținând în mână un obiect imaginar rectangular ce poate sugera o cutie. Seria de patru fotografii înregistrează plimbarea solitară a artistului, trecând aproape neremarcat de trecători. Implicarea artistului într-o experiență mentală de ordin privat și dezinteresul privitorilor neavizați, deveniți un public ad-hoc, incapabil de aglutinare colectivă sub privirea camerei fotografice, sugerează distanța ce separă procesul de gândire al artei de spațiul social fragmentat, în care aceasta nu se poate încadra. Astfel, ea devine o declarație implicită a nonconformismului în raport cu un spațiu social predefinit ideologic.

În același timp, actul artistic poate fi privit ca un experiment social. Este limpede că nimeni nu preia gestul artistului, care ar fi sperat ca acest gest simbolic altruist, esențial pentru o economie asimetrică fundamentală, întemeiată pe generozitate (și pe excesul specific donației în raport cu negocierea și schimbul), să poată deveni un catalizator al transformărilor ulterioare, petrecute în constituția subiacentă, în infraepiteliul sferei publice din societatea românească a acelui moment. Din această perspectivă, fotografiile care înregistrează această activitate poetică și solitară pot fi asociate documentației fotografice a gesturilor subversive și totodată aproape imperceptibile realizate de Jiří Kovanda în contextul opresiv al Pragăi de după ocupația sovietică din 1968. În lucrarea *Contact*, realizată pe 3 septembrie 1979, Kovanda atinge ușor trecătorii, iar acest proces performativ este capturat de la distanță, în maniera unui observator care supraveghează spațiul public, rămânând totodată ascuns într-o paradoxală exterioritate imanentă. Dacă în cazul lui Decebal Scriba se poate vorbi despre „rezistență”, ea rămâne însă la nivelul retragerii într-un spațiu mental autonom, care contestă interferența ideologiilor politice în procesul concepției artistice, precum și convențiile dominante ale existenței cotidiene prin recodificarea limbajului vizual și examinarea capacităților sale de semnificare și agregare a informației.



Decebal Scriba, *Cuvântul ca semn / The word as a sign*, 1973, text dactilografiat. *Courtesy of the artist*

În toate aceste procese de transformare și recodificare a semnificantului vizual pe care le provoacă, Decebal Scriba asumă faptul că „mai puțin înseamnă mai mult”, că orice pierdere în detaliile materiale este compensată de un nou câmp de posibilități de semnificare, generat prin interacțiunea (necesară) cu publicul, care este solicitat să participe cognitiv în procesul percepției artistice și al interpretării estetice. În fapt, caracterul deseori tautologic al relației dintre semnificant și semnificația sa este utilizat de artist în manieră programatică pentru a limita deformările inevitabile, produse în procesul comunicațional în care imaginea este recompusă imaginar de privitorul-participant la situația de comunicare artistică astfel construită.

A Field of Possibilities – Decebal Scriba and The Semiotics of Appearance

Text CRISTIAN NAE

Decebal Scriba, *The Wall / Zidul,* 1972, argentic print. *Courtesy of the artist*

Decebal Scriba's activity in the 70ies, which was overlooked following his emigration to France in 1989, has been recently subjected to a vast process of revisiting (and implicitly, of being placed in a historical context), curated by Olivia Nițiș, through the agency of two exhibitions arranged at the Victoria Art Center in Bucharest and the Călina Gallery in Timișoara. The extensive recapitulation of these projects and experiments highlights today a strong conceptual interest which is, I dare say, even singular in the Romanian art of that decade. The coordinates of those works open up many levels, including, on the one hand, that of the analysis of the systems of representation and production and reproduction of space, alongside that of the conceptualization of the (visual, mathematical and textual) signification systems and, on the other hand, at the level of a private, interiorized and nearly existential assumption of the artistic act.
The latter always takes place at the unstable border between the inside and the outside, which it transgresses and at the same time suspends, installing the temporary separation between the autonomous space of the self, understood as a filtered interiorizing of the existing symbolic regime, and the public one, specific of the conventional, impersonal and normative codification. This intimate process of reflection on the language and artistic process becomes the catalyst for the visual notes, codified according to a personal, sometimes linguistic, other times mathematical algorithm, which are more often than not enigmatic or abbreviated, and exposed to the public (in some cases, accompanied by captions).
In the first case, we can notice a predilection to examining the hiatus between an imaginary process or object, which remains ultimately unknown to the public, like an unshared secret, and the systems of representation which try to reconstruct it. This reconstruction also becomes the pretext for a fragmentary and sometimes serial artistic construction. The artistic act is often deconstructed, exposing its constitutive parts and the relationships between them, which attests to the primacy of the signification conventions over the attempts at re-codifying which define the artistic act itself. For instance, the series of apparently abstract drawings *Studies of veil* (1979), which betrays a controlled gestualism, evokes Cy Twombly's specific language agglutination processes. To the American painter, the frottage, the hurried writing, the „dawdling", exploit the incapacity of the sign to choose a certain regime of signification, either visual or textual in nature, remaining at the intersection between the two. In this voluntary oscillation, the graphic sign becomes a potential signifier which channels the communicational impulse, as well as presents at this nascent, pulsional, stage.
For Decebal Scriba, the representation process is wider, as it integrates a major imaginary dimension. The graphic signs are the visual marks of a poem which unravels only in the artist's thinking, but is not known or transmitted to the audience, witnessing to the system's incapacity of visual representation (in this case, the drawing, an essential visual formula, a condition of possibility for all the other media) to become a transparent relay between the author's intention and the signification decoded by the audience. The structures generated on paper, resulted through the transfer (not lacking frictions) between two signifying systems, become possible representations of the organization of matter and of the interactions at the level of the elementary particles, re-charted and oversized. The project had its starting point in the observation of the dissolution of a particle in an experimental device (the Wilson chamber), registering the traces left by the constituent elements of the matter in a dense medium. The veil is referring, on the one hand, to the fundamental illusion that materiality represents (Maya's veil) – a possible condensed state of energy – and, on the other hand, to the idea of an "absolute," non-mimetic painting, conscious of its status as an image (stemming from the frequent discussions between Decebal Scriba and Horia Bernea), apt to describe its own condition.
An analysis of the systems of representation and signification is achieved in the photographic diptych *The Wall*, dating from 1972, where the bricks of a wall found in Bucharest during a walk are spontaneously numbered by the artist, in a rising and descending order, thus underscoring the arbitrary character of the chosen signification system, as well as the subsidiary idea (with obvious political connotations) according to which any wall that has been erected can be brought down. These analyses are deepened in works like *Water* ("Apă") (1972), *The Word as A Sign* ("Cuvântul ca semn") (1973), *A-Z* (din 1973)„ *Process A* (1974), or in the series of works titled *Separating Systems* ("Sisteme separatoare") (1973), where the conceptual dimension is sometimes used to reconstruct of to complete a process of transforming a signifier. Sometimes, this transformation can take place only through the addition of a sign (and by rendering opaque the support which marks this sign), without changing the structure of the visual signifier, such as in the work *Situation M* ("Situație M") of 1973 from the series *Signs* ("Semne"), which presents an aspect of the separating systems – the relationship between the interior, the space of the study, and its exterior, suspended and questioned. Other times, it can include physical transformations of the signifier, which are suggested by an additional process of symbolic denotation.
The performative dimension of Decebal Scriba's works from this period – sometimes implicit resumed at a mere conceptual intervention, understood as an act of re-signification of an existing situation, of a readymade, in the purest Duchampian tradition), other times, explicit – like in the case of the work *The Gift* ("Darul") of 1974 – is not negligible. On the one hand, it nuances the possible comparisons and inclusions of these works in an "analytical" direction, specific of North American conceptual art, interested in the nature and functions of art, and, in the subsidiary, in the critical analysis of visuality and of the artistic object. For instance, the series of conceptual interventions achieved in 1973 and suggestively titled *Actions* ("Acțiuni"), describe a matrix of the possible interventions on an imaginary object, starting from verbs all starting with the letter "a": they expose a possible alphabet which maps the creative process and also describes art as a field of the transformations and operations occurring within a (signifying and power) system defined by permutations, combinations and positionings.
Abbreviation, absorption, abrogation, abuse, acclamation, abolishment, abandon, absolutization, seizure, accuse, accreditation – all designate conceptual operations which can also materialize in the social space, where they can modify or introduce relationships of power in an existing (artistic) situation, accompanying the more neutral additions, accelerations or updates. The process of obliteration of the signifier, specific of the transition from an entropic stage to a disordered stage of transmission of information and its recovery at the level of the interpretative process is analysed in the works *A-Z* and *Process A*. In *A-Z*, each capital letter is

Decebal Scriba, *The Gift / Darul*, action, 1974, argentic edition. *Courtesy of the artist*

composed of the opposed letter, multiplied and printed in a small size: "A" from a series of z-s and respectively, "Z", from multiple a-s. A bag of earth is exposed between these graphic signs. Although it has the appearance of an enigmatic calligram, the work offers us both a meditation on language and its limitations and a possible meditation of the materiality and the finite character of any human action (with the beginning at the end and the end at the beginning).
The concept condenses here the entire creative process, which can subsequently materialize, with the work being in its turn a representation of this process of conceptual condensation. In *Process A*, the artist experiments the capacity of regeneration of a natural system taken as a model, exploring the shift from order to disorder and back to order through the progressive erosion of a sign – the English word "word". Both in its complete physical form and in the situation of its imaginary, dematerialized existence, the artistic sign generates information. Whereas the work Water documents a similar (de)materialization process, which explores the relationship between the properties of the signifier and its conventional signification through the agency of the tautology insistently explored by Joseph Kosuth only a few years before, the intervention achieved in the more complex work *The Word as Sign*, becomes the pretext of expanding an enunciation made by decomposing each word into an alternative system of mathematical codes, which are later on recombined, using elementary principles from the theory of series and multitudes. The recomposing of this text, although possible, is secondary here to the process through which, with their passage into an adjacent signification system, the capacities of generating and sending information are modified, in turn.
On the other hand, the archived images of such conceptual actions can be understood as having a significant emotional charge, which attests to a claustrophobic feeling specific to many East and Central European artists. From this perspective, the lack of social communication the artist feels seems to become acute, and the minimal, discreet formulas or visual expression propose a poetics of inter-human relationships and a potential reconfiguration of the social tissue. As to the latter aspect, they attest to the failure of the therapeutic dimension of socially committed art in the Romanian society of the seventies, existentially assumed, similar to the representations of the personal failures achieved with a comparable candour by Bas Jan Ader. This feeling of isolation has also generated the spontaneous intervention from the series of *The Separating Systems*, in which the windows of the study were marked according to a combinatory matrix, reversing the relationship between the interior and the exterior, between the artist's study (as a space for solitary thinking) and the world. In the photo-performance *The Gift* (1974), the artist walks the streets on Bucharest holding an imaginary rectangular object in his hand, which might suggest a box.
The series of four photographs records the artist's solitary walk, as he walks around, almost unnoticed by the passers-by. The artist's involvement in a private mental experience and the lack of interest of the unaware onlookers turned into an ad-hoc audience, incapable of collective agglutination under the gaze of the photographic camera, suggests the distance separating the process of thinking art from the fragmented social space where the former cannot fit. Thus, art becomes an implicit statement of non-conformism in relation to an ideologically predefined social space. At the same time, the artistic act can be seen as a social experiment, It is clear that nobody takes over the artist's gesture, who would have hoped that his altruistic symbolic gesture, essential to a fundamental asymmetrical economy, based on generosity (and on the specific excess of the donation in relationship to the negotiation and the exchange), can become a catalyst of the subsequent transformations undergone by the subjacent constitution, in the infra-epithelium of the public sphere of the Romanian society of the time.
From this perspective, the photographs recording this poetical and solitary activity can be associated with the photographic documentation of the subversive and at the same time almost imperceptible gestures made by Jiří Kovanda in the oppressive context of Prague, after the Soviet occupation of 1968. In his work *Contact*, made on September 3, 1979, Kovanda lightly touches the passers-by, and this performative process is captured from a distance, like an observer who monitors the public space, staying at the same time under cover in a paradoxical immanent exteriority. Whereas in Decebal Scriba's case we can speak of "resitance", it is present however, only at the level of the withdrawal from a mentally autonomous space, which contests the interference of the political ideologies in the process of artistic conception, as well as the dominating conventions of everyday life, by re-codifying the visual language and examining its capacities of signification and aggregation of information.
In all these processes of transformation and recodifying of the visual signifier that he provokes, Decebal Scriba assumes the fact that "less means more," that any loss in material details is compensated by a new field of possibilities of signification, generated by the (necessary) interaction with the audience, who is invited to participate in a cognitive way in the process of artistic perception and of aesthetic interpretation. Actually, the often tautological character of the relationship between the signifier and the signification is used by the artist in a programmatic way, to limit the unavoidable deformations in the process of communication , where the viewer , participant in the situation of the artistic communication thus constructed, recomposes the image in his/her imagination.

Decebal Scriba, *Water / Apă*, 1972, argentic edition. *Courtesy of the artist*

Julian Mereuță

■ Text
OLIVIA NIȚIȘ

„In a remote zone, find a proper wall and write with big letters: / Art is not for tomorrow, art is for today. / The piece is valuable too with this text: / Art is not for tomorrow, art is for today. // JM 1972"

ACCHILES AND THE TORTOISE

TAKE TWO 8mm FILMING MACHINES (A and B) AND FIX THEM AT A SAME LEVEL AND AT ONE METRE APART ON A FLAT SURFACE (DESERT, BEACH, LAND).
DRAW A PERPENDICULAR OF 100 METRES ON THE PLAIN OF EACH MACHINE.
DIVIDE EACH LINE IN TWO BY MEANS OF A STICK ONE METRE LONG; THE FIRST HALF IS DIVIDED BY AN IDENTICAL STICK. CONTINUE THUS UP TO THE LIMIT OF PHYSICAL ENDURANCE.
SIMULTANEOUSLY FILM WITH EACH UNIT DURING ONE MINUTE. DEVELOP AND MAKE TEN COPIES OF EACH FILMS FROM ROLE B AND PLACE IN ORDER. IN THIS WAY WE OBTAIN TWO FILMS: 'A' OF ONE MINUTE DURATION AND 'B' OF TEN MINUTES DURATION.
PROJECT BOTH FILMS ON TWO SCREENS ONE METRE APART.

an eleate paradox
julián mereutza

Julian Mereuta, *Un paradox eleat / An Eleate Paradox*, 1972, text manuscris. Document CAYC.
Copyright: Julian Mereuta estate. *Courtesy of Decebal Scriba*

DRAW A CIRCLE OF TWO METRES IN DIAMETER ON AN AMPLE FLAT SURFACE (BEACH, LAND). A MAN STANDS IN THE CENTER FOR EIGHT HOURS (FROM 8am TO 4pm) WITHOUT MOVING. AT EACH HOUR PHOTOGRAPH HIS SHADOWS.
THE EIGHT SUCCESIVES SHADOWS SHALL BE MARKED BY MEANS OF VISIBLE LINES. FINALLY ONE PHOTO IS TAKEN OF THE EIGHT LINES.
THE NINE PHOTOS SHOULD FIGURE IN THE SHOW AS AN A.S.A. PRODUCT (SHOULD THE INDIVIDUAL NOT HAVE THE SUFFICIENT PHYSICAL RESISTANCE, HIS PRESENCE SHALL ONLY BE REQUIRED FOR THE PHOTO DOCUMENTING THE A.S.A. PRODUCT)

man as a clock
julián mereutza

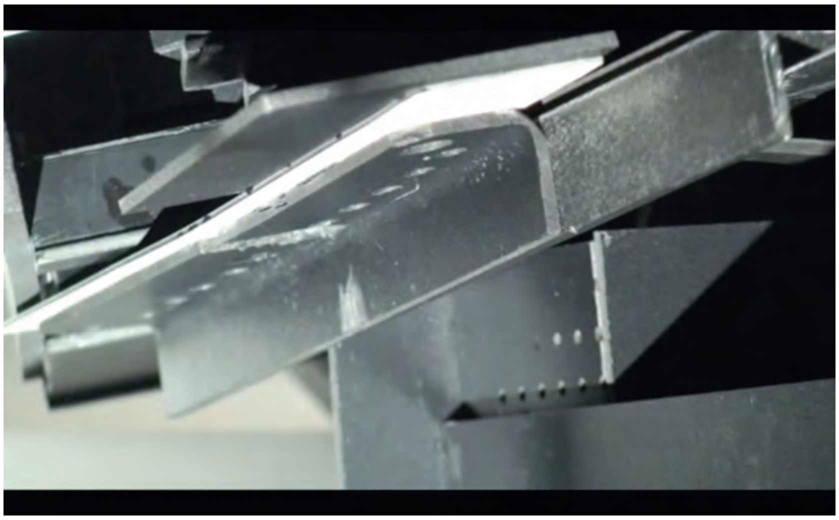
Julian Mereuta, *Omul ca un ceas / Man as a Clock*, 1972, text manuscris, document CAYC.
Copyright: Julian Mereuta estate. *Courtesy of Decebal Scriba*

Redescoperirea post-mortem a operei lui Julian Mereuță apare ca un demers imperativ în contextul unui nou val de recuperări ale producțiilor artistice din România anilor '60-'80, racordate la avangardele vestice contemporane ale momentului, la conceptualismul perioadei, în cea mai mare măsură. Paradigma recuperării pe axa Vest-Est rămâne una dintre cele mai complicate și greu de depășit probleme ale raportării la arta realizată în contexte politice antidemocratice și precare economic, acolo unde arta produsă nu intră în circuit, devenind în postsocialism o surpriză plăcută pentru interesele colecționarilor instituționalizați din același Vest.

Julian Mereuță și alți artiști ai perioadei în discuție au fost, începând cu 1990, prezenți în țările în care și-au trăit din plin statutul de emigranți, activi, unii mai discret decât alții, cu încercări de a dezvolta cariere internaționale și de a deveni vizibili pentru scena artistică din România. Pentru România, timp de mai bine de 25 de ani, Julian Mereuță și alții ca el au fost invizibili, o invizibilitate pe care o putem argumenta cultural, economic, politic, pe fondul precarității și al fragmentării scenei culturale, pe diverse paliere și straturi psihosociale, însă realitatea rămâne una brutală: începi să exiști în funcție de anumite interese și uneori exiști după ce mori.

Întâlnirea mea cu Julian Mereuță s-a produs în 2012 la Paris, în contextul unei burse de cercetare a Politicilor corpului și mecanismelor de putere în România în perioada 1970-1990, oferită de Colegiul Noua Europă. Dincolo de o serie de acțiuni performative antisistem, documentate fotografic (*1970-1972, Capturat, Un artist bun este un artist tuns*), interesele sale conceptuale au ocupat și continuau să ocupe locul esențial în activitatea orientată către digital și on-line art, vizând o problemă recurentă, cea a apartenenței, a excluziunii, a interiorizării, după cum este formulat statement-ul platformei Frequentlynowhere.com: „Probably the generic term Contemporary Art means the oppressive obligation of being inside the Community. It seems that in the realm of under surveillance freedom, to disregard this unwritten but taken for granted rule, may lead to immediate exclusion. Is that so? Maybe not. Let's say perhaps... Or undecidable. This blog, then? Why not? To wander on territories, marked too perhaps but less so, and where one could breathe differently. That is NOWHERE. Frequently. Contemporary, naturally. But with the unformulated desire to find a lost link."

Găsirea acelei legături pierdute traversează conceptualismul lui Julian Mereuță, regăsit la nivelul unor texte conceptuale realizate într-o perioadă în care artistul îl întâlnește pe poetul Gellu Naum (1972), cu care dezbate subiectul performance-ului nonintențional. În această perioadă este invitat de George Glusberg să participe la CAYC Bueños Aires în cadrul expoziției ArtSystem 2 la Iowa University Museum,.
Centrul pentru Artă și Comunicare (Centro de Arte y Comunication) din Bueños Aires a funcționat ca un centru avangardist al secolului XX în Argentina, fondat în 1968 ca workshop multidisciplinar cu misiunea producției și diseminării artei sistemice, urmărind integrarea mass-mediei, a culturii populare, a tehnologiei și artelor în aceeași rețea. Interesele conturării unei comunități artistice locale și internaționale pe fondul tensiunilor politice din America Latină, definirea libertății și a identităților accentuau ideea unei identități colective în care libertatea se măsura prin granițe creative și prin integrarea artei în toate sectoarele vieții sociale (stradă, fabrică, mediu privat).
Viziunea asupra unei arte locale a fost înlocuită de perspectiva unei arte delocalizate, antinaționaliste prin identificarea unor problematici specifice comunității artistico-sociale internaționale. „CAYC is committed to the promotion and development of projects and shows in which art, technology and community concerns are combined in an effective interchange that highlights the new unity of art, science and the social environment in which we live.... It is composed of artists, sociologists, logicians, mathematicians, art critics and architects whose common task is to discuss current trends in mass communication and the failure of traditional art forms, with a view to bringing about a receptiveness to new systems of expression in which researchers and artists seek to profile the artistic interests of the twenty-first-century man." (Jorge Glusberg, *Art in Argentina*, Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989, p. 20)
Manifestul CAYC nu este departe de alte manifeste artistice ale perioadei, de Manifestul Artei Palpabile (Ediburgh, Iulie 1969) a lui Paul Neagu, cu care Mereuță colaborează realizând acțiunile simultane București-Paris, HOW TO FEED SOME 100 FRIENDS WITH DELICIOUS ART, respectiv Cake Man, în care precizează la punctul 6 că „arta trebuie să funcționeze social". Anarhismul inconfortabil al organizatorilor la nivelul mecanismelor de stat a determinat cenzurarea expoziției "Art Systems II" din 1972 (Sala Roberto Alt Square din



Julian Mereuta, *Colțuri rupte / Broken Corners*, 2007, video extrase. Copyright: Julian Mereuta estate. *Courtesy of Decebal Scriba*

Julian Mereuta, *Nicăieri după două zile / Nowhere two days after*, 2007, video extras. Copyright: Julian Mereuta estate. *Courtesy of Decebal Scriba*

cadrul primăriei din Bueños Aires, expoziție organizată simultan la CAYC și Muzeul de Artă Modernă), și urmărirea curatorului George Glusberg de poliția argentiniană. În 1998-1999, ținând cont de contribuția celor 67 de artiști, a avut loc o reconstrucție a proiectului CAYC („Realități Latino-Americane / Soluții Internaționale"), cu o platformă digitală realizată în colaborare cu Universitatea din Iowa, în contextul a 50 de ani de la ratificarea Declarației Drepturilor Omului de către Națiunile Unite.

Două lucrări ale lui Julian Mereuță figurează în această colecție: *An eleate Paradox* și *Man as Clock*, ambele din 1972. Din aceeași serie fac parte și alte texte conceptuale, arhivate de către Decebal Scriba, responsabil în acest moment cu arhiva artistului.

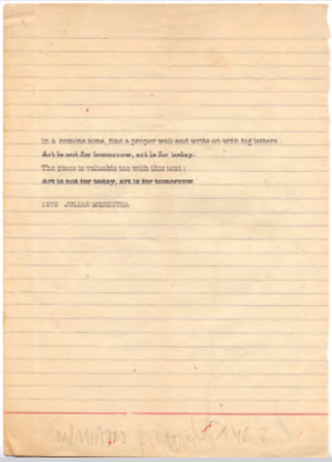
Direcția conceptuală a lui Mereuță, în acest caz, indică articularea unor proiecte de intenție, un soi de schiță de laborator la nivel descriptiv, pentru că în conceptualism ideea este cea care contează, iar într-un context represiv distanța dintre idee și realizarea ei devine de neparcurs. Oferta artistului este însă mult mai complexă, textul având rolul unui discurs conceptual asumat și provocând metatext. Poemul postmodern pe care îl scrie Mereuță păstrează linia gândirii performative, focusat mereu asupra spațialității, a „găsirii" unui teritoriu al granițelor performative, acel undeva cu potențialitatea desfășurării unei acțiuni care se termină înainte de a începe.

Conceptualismul lui Mereuță trece ulterior într-un alt tip de discurs vizual, desen, pictură, fotografie, computer based image, video. Ultimele două sunt reprezentative pentru ultimii ani, fiind interesat de o imagine neoconstructivistă cu elemente industriale, în care arhitectura imaginii propune o detașare emoțională, metalică, o construcție cvasiartificială dominată de layere, suprafețe reflectorizante, unghiuri tăioase deformate prin filmarea de tip zoom in.

Cu certitudine, recuperarea artei lui Julian Mereuță este importantă și nu poate fi realizată în bloc, ci prin dezvoltarea unor analize paralele, care pot recontextualiza acest discurs complex și dificil de controlat, prin formule curatoriale, metode contemporane de abordare dinamice, sistematice, cronologice și noncronologice, care pot duce la un volum de interpretări. Opera lui Mereuță este un instrument de lucru, pentru moment greu accesibil ca arhivă, dar fragmentele cu care operăm în prezent trebuie asumate ca atare și, în același timp, luate ca obligație nu doar față de interesul recuperării unei arte individuale, insulare, fragmentare, ci față de înțelegerea, arhivarea și conservarea unui întreg context care poate defini conștiința unei perioade artistice în istoria artei recente.

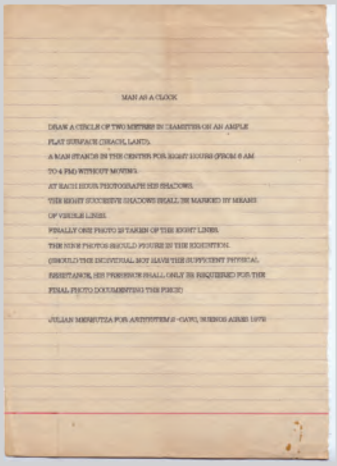
Julian Mereuță

Text OLIVIA NIȚIȘ



In a remote zone, find a proper wall and write on with big letters :
Art is not for tomorrow, art is for today.
The piece is valuable too with this text :
Art is not for today, art is for tomorrow
1972 JULIAN MEREUTA

Julian Mereuta, *Art is for tomorrow*, 1972, typewritten text. Copyright: Julian Mereuta estate. *Courtesy of Decebal Scriba*



MAN AS A CLOCK

DRAW A CIRCLE OF TWO METRES IN DIAMETER ON AN AMPLE FLAT SURFACE (BEACH, LAND).
A MAN STANDS IN THE CENTER FOR EIGHT HOURS (FROM 8 AM TO 4 PM) WITHOUT MOVING.
AT EACH HOUR PHOTOGRAPH HIS SHADOWS.
THE EIGHT SUCCESSIVE SHADOWS SHALL BE MARKED BY MEANS OF VISIBLE LINES.
FINALLY ONE PHOTO IS TAKEN OF THE EIGHT LINES.
THE NINE PHOTOS SHOULD FIGURE IN THE EXHIBITION.
(SHOULD THE INDIVIDUAL NOT HAVE THE SUFFICIENT PHYSICAL RESISTANCE, HIS PRESENCE SHALL ONLY BE REQUIRED FOR THE FINAL PHOTO DOCUMENTING THE PIECE)

JULIAN MEREUTZA FOR ARTSYSTEM 2 -CAYC, BUENOS AIRES 1972

Julian Mereuta, *Man as a Clock*, 1972, typewritten text for CAYC. Copyright: Julian Mereuta estate. *Courtesy of Decebal Scriba*

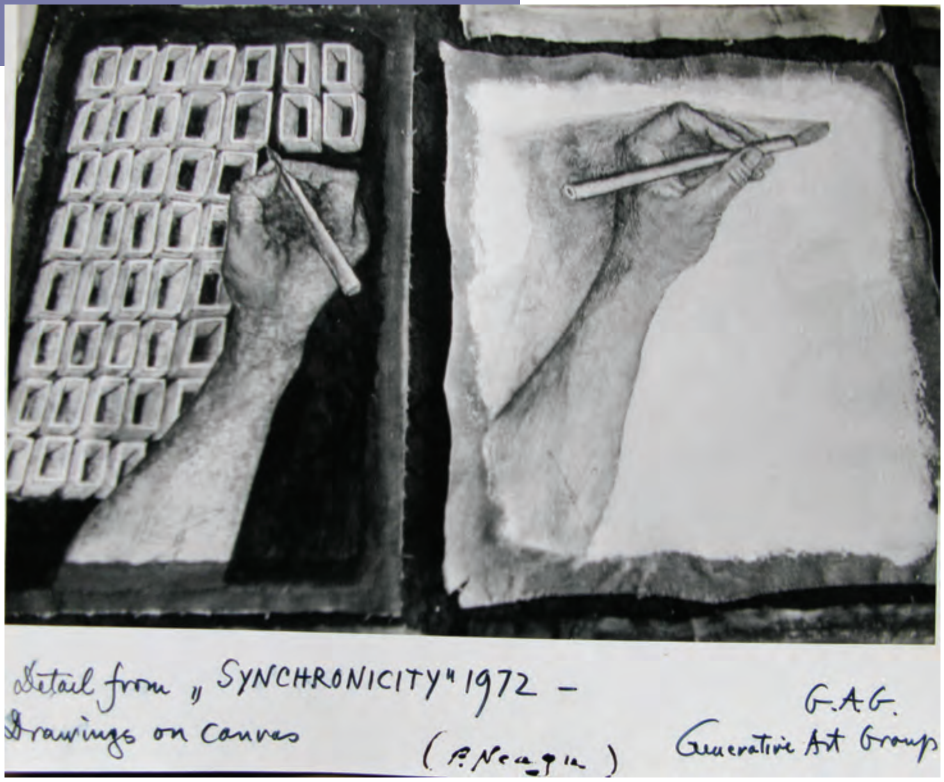
"In a remote zone, find a proper wall and write with big letters: / Art is not for tomorrow, art is for today. / The piece is valuable too with this text: / Art is not for tomorrow, art is for today. // JM 1972"

The *post-mortem* rediscovery of Julian Mereuță's work appears as an imperative step in the context of a new wave of recovering the artistic productions in Romania during the years 1960/70/1980, connected to contemporary western avant-gardes of the moment, and to the conceptualism of the era to the greatest extent. The paradigm of recovery on the West-East axis remains one of the most complicated and difficult to overcome problems of relating to art created in antidemocratic political contexts, precarious from an economic perspective, where the art that was created did not enter the mainstream, becoming in post-socialism a pleasant surprise for the interests of institutionalized collectors from the same West.
Julian Mereuță and other artists of the period discussed here have been, since 1990, present in the countries where they fully lived their migrant status, in an active manner, some of them more discreet than others, attempting to develop international careers and becoming visible for the art scene in Romania. In Romania, Julian Mereuță and others like him were invisible for over 25 years, an invisibility which was caused by cultural, economic and political aspects, by the insecurity and fragmentation of the cultural scene, at various levels and psycho-social layers, but the brutal reality remains: you begin to exist according to certain interests and you sometimes emerge into existence after you die.
My encounter with Julian Mereuță took place in 2012 in Paris, in the context of a research fellowship on the Body politics and power mechanisms in Romania during 1970-1990, awarded by the New Europe College. Beyond a series of anti-system performative actions photographically documented (*1970-1972, Captured, A good artist is one whose hair is cut short* - „Capturat", "Un artist bun este un artist tuns"), his conceptual interests had occupied and were still occupying the essential place in his activity oriented towards digital and on-line art, focusing on a recurrent problem, that of belonging, exclusion, inwardness, as stated on the platform Frequentlynowhere.com: "Probably the generic term Contemporary Art means the oppressive obligation of being inside the Community. It seems that in the realm of under surveillance freedom, to disregard this unwritten but taken for granted rule, may lead to immediate exclusion. Is that so? Maybe not. Let's say perhaps... or undecidable. This blog, then? Why not? To wander on territories, marked too perhaps but less so, and where one could breathe differently. That is NOWHERE. Frequently. Contemporary, naturally. But with the unformulated desire to find a lost link."
Finding that lost link underlies Julian Mereuță's conceptualism, found at the level of some conceptual texts created at a time when the artists met the poet Gellu Naum (1972), with whom he debated the subject of non-intentional performance. During that time, he was invited to participate in CAYC Buenos Aires, in the exhibition ArtSystem 2 at Iowa University Museum, invited by George Glusberg. The Center for Art and Communication (Centro de Arte y Comunication) in Buenos Aires functioned as an avant-garde hub of the twentieth century in Argentina, founded in 1968 as a multidisciplinary workshop, having the mission to produce and disseminate systemic art aimed at integrating mass-media, popular culture, technology and arts in the same network.
The interest in shaping a local and international art community amid political tensions in Latin America, as well as defining freedom and identities, were emphasizing the idea of a collective identity which measured freedom by creative borders and by integrating art into all sectors of social life (street, factory, private sphere). The vision of a local art was replaced by the perspective of a delocalized one, anti-nationalistic through the identification of issues specific to the international artistic-social community: "CAYC is committed to the promotion and development of projects and shows in which art, technology and community concerns are combined in an effective interchange that highlights the new unity of art, science and the social environment in which we live.... It is composed of artists, sociologists, logicians, mathematicians, art critics and architects whose common task is to discuss current trends in mass communication and the failure of traditional art forms, with a view to bringing about a receptiveness to new systems of expression in which researchers and artists seek to profile the artistic interests of the twenty-first-century man." (Jorge Glusberg, *Art in Argentina*, Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989, p. 20)
The CAYC manifesto is not far from other art manifestos of that time, such as Paul Neagu's Palpable Art Manifesto (Edinburgh, July 1969), with whom Mereuță collaborated to create the simultaneous actions Bucharest-Paris, HOW TO FEED SOME 100 FRIENDS WITH DELICIOUS ART respectively Cake Man, where he states in section 6 that "art must function socially". The uncomfortable anarchism of the organizers regarding state level mechanisms led to the censorship of the Art Systems II exhibition in 1972 (Roberto Alt Square Hall in the City Hall of Buenos Aires, exhibition organized simultaneously at CAYC and the Museum of Modern Art), as well as to the tracking of the curator George Glusberg by the Argentine police. In 1998/99, taking into account the contribution of the 67 artists, there was a reconstruction of the CAYC project (Latin-American Realities / International Solutions) with a digital platform created in collaboration with the University of Iowa in the context of celebrating 50 years from the ratification of the Declaration of Human Rights by the United Nations.
Two works by Julian Mereuță were included in this collection: *An eleate Paradox* and *Man as Clock*, from 1972. The series also included other conceptual texts filed by Decebal Scriba, who is in charge at the moment with the artist's archive.
In this case, Mereuță's conceptual direction indicates the articulation of some intention projects, a sort of laboratory sketch at a descriptive level, because in conceptualism it is the idea that matters, and in a repressive context the distance between idea and its implementation becomes unbridgeable. However, the artist's offer is far more complex, the text performing the role of an assumed conceptual discourse, challenging to reach the metatext. The postmodern poem that Mereuță writes preserves the line of performative thinking, always focused on spatiality, on "finding" a territory of performative borders, that "somewhere" with the potential to carry out an action that ends before it begins. Later on, Mereuță's conceptualism shifts to another type of visual discourse, drawing, painting, photography, computer based image, video. The last two are representative for recent years, as he has been interested in a neo-constructivist image with industrial elements, in which the architecture of the image suggests emotional remoteness, metallic, a quasi-artificial building dominated by layers, reflective surfaces, sharp angles deformed by the zoom in type of recording.
It is certainly of utmost importance to recover Julian Mereuță's art, but this can only be achieved by developing parallel analyses which can recontextualize this complex and difficult to control discourse, through curatorial formulas, dynamic contemporary approach methods, systematic, chronological and non-chronological, which can lead to numerous interpretations. Mereuță's work is a tool, for the moment difficult to access as an archive, but the fragments we operate with must be assumed as such and, at the same time, taken as an obligation not only towards the interest in recovering an individual, fragmented art, but also towards understanding, archiving and preserving an entire context which can define the consciousness of an art period in the history of recent art. / English translation by Roxana Ghiță

PAUL NEAGU ŞI GRUPUL DE ARTĂ GENERATIVĂ. CONCEPTE „AMALGAMATE”

Text
ILEANA PINTILIE

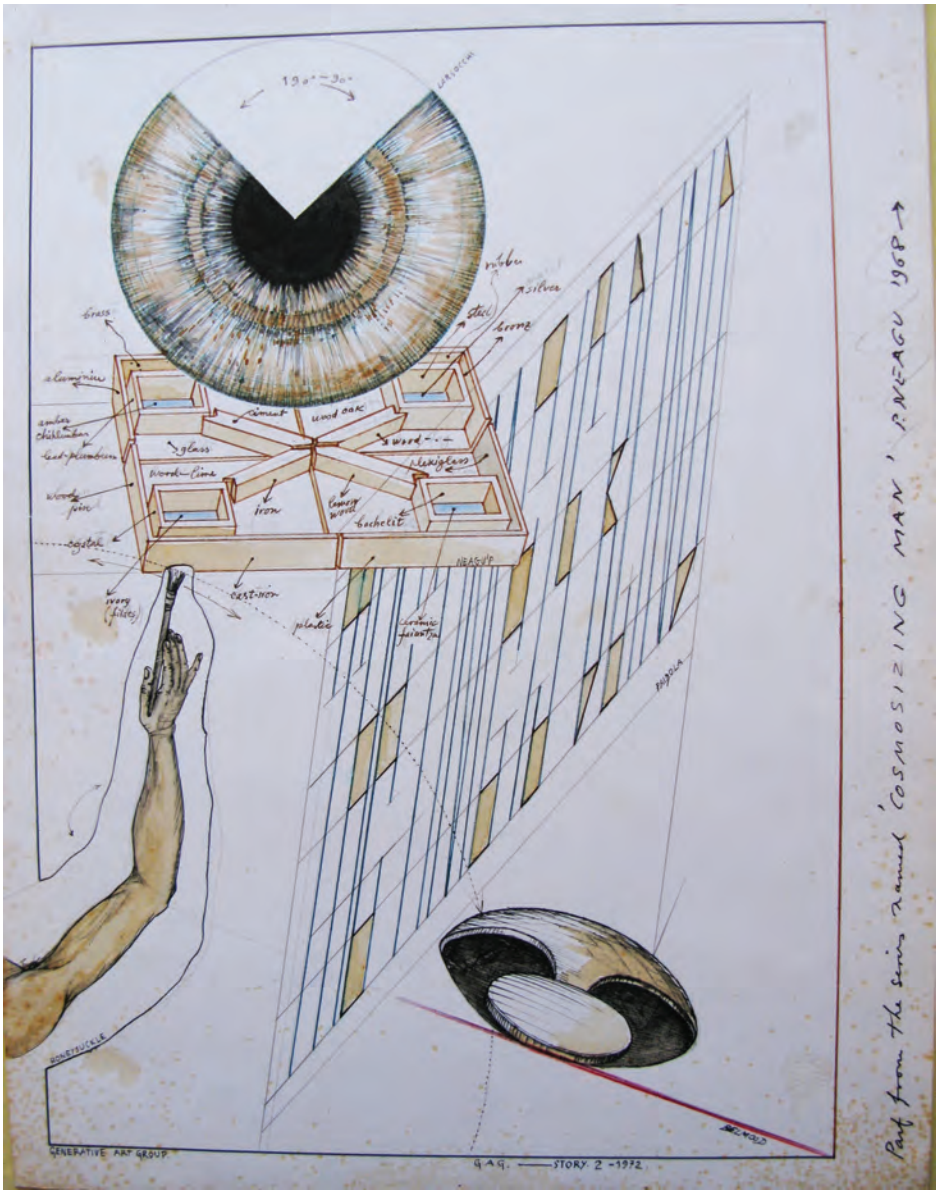
A deschide o cercetare despre conceptualism în Europa de Est mi se pare nu numai binevenită, dar şi necesară. Cum se ştie, tema a fost ocolită în spaţiul cultural românesc, dar ea nu lipseşte din spaţiul internaţional. Este meritul lui Piotr Piotrowski de a fi inventariat stadiul cercetărilor şi de a fi contribuit el însuşi la acestea, oferind propriile concluzii, într-un capitol întreg din importanta sa lucrare,* In the Shadow of Yalta [1]*. În acest context, autorul punctează aspecte ale conceptualismului estic, comparabil într-o oarecare măsură cu cel occidental, mai ales sub aspect formal. Dintr-o perspectivă mai largă, care are în vedere şi motivaţiile interioare ale creaţiei, dar şi contextul sociopolitic regional diferit, asemănările încetează, făcând loc unor notabile diferenţe.



Paul Neagu, Grupul de Artă Generativă, *Synchronicity*, 1972, desen pe pânză.
Copyright: The Estate of Paul Neagu, DACS 2016

Citându-l pe László Beke, vom admite că dacă arta conceptuală nu ar fi apărut în Occident, ea ar fi putut fi inventată în Est, „în ceea ce priveşte funcţia teoretică, economică şi politică”[2]. Făcând această afirmaţie, Beke avea în vedere exemplul mail-artei, care întrunea într-o singură formă artistică atât un proces de creaţie liber, ce putea să scape cu uşurinţă de intervenţia autorităţilor şi a cenzurii prin modalităţile sale de difuzare, cât şi simplitatea minimalistă a mijloacelor de a o produce.

În timp ce în Polonia conceptualismul se asemăna destul de mult cu varianta lui occidentală, aceeaşi mişcare artistică a îmbrăcat în Ungaria forme politice radicale, iar în România s-a manifestat ca o modalitate de distanţare faţă de regimul comunist, care pretindea o artă angajată ideologic şi căreia artiştii îi opuneau un sistem de gândire diferit sau un set de idei şi de concepte noi. Distanţarea faţă de arta figurativă clasică, faţă de formalismul reprezentărilor preluate din realitatea înconjurătoare a caracterizat arta de debut a unor tineri absolvenţi, la mijlocul anilor 1960. Atât Paul Neagu, cât şi Horia Bernea tindeau spre „un limbaj direct, lipsit de prejudecăţi, plecând de la premisa că este mai important ce gândim despre un obiect, decât obiectul însuşi şi realizarea lui”[3].



Paul Neagu, Grupul de Artă Generativă, lucrare din seria *Cosmosizing Man*, 1972, desen.
Copyright: The Estate of Paul Neagu, DACS 2016

Creaţia de început a lui Paul Neagu a marcat o ruptură faţă de arta figurativă, o tendinţă spre abstract şi spre conceptual, regăsită încă de la ideea iniţială a proiectului său de licenţă din 1965, în care a utilizat medii precum fotografia, desenul şi pictura. Subiectul ales pentru această lucrare – Târgul de pe Muntele Găina – i-a permis tânărului Neagu să transforme o aglomeraţie pestriţă de oameni în structuri cvasiabstracte, organizate conform unei compoziţii puternice a două axe diagonale ce se întretaie într-un punct central, devenit un punct nodal de energie vitală, ce emana forţă. Ruptura faţă de arta tradiţională s-a accentuat şi mai mult în anii imediat următori studiilor academice, când artistul a conceput şi a realizat cutiile tactile, susţinute teoretic de „Manifestul artei palpabile" (1968) 4. „Cutiile" erau concepute ca nişte obiecte 5 ce se raportau la corpul uman pentru a putea fi manipulate, ele vizând tactilitatea chiar prin multitudinea de materiale utilizate în compunerea lor, dar având în vedere şi alternanţa dintre vizibil şi ascuns. Construite pe un sistem de „structuri alveolare", asemănător cu cel uman (celule), obiectele puneau în discuţie relaţia dintre individ şi societate.

Titlul generic de *Colector de merite*[6] desemna obiecte de dimensiuni mai mari, de înălţimea unui stat de om, care amestecau ideea de tehnologie (sugerată de denumirile lor) cu ironia disimulată, fiind menite a ridica întrebări cu privire la modul în care se acordau medaliile, în timpul comunismului. Denumirile acestui gen de obiecte frizau adesea absurdul: *Raţionalizator de colaps şi anticolaps, Colector de prestigiu, Computer criteriologic compact, Funcţionalizator neconstruit, Radiatoare gemene* etc[7]. Atât titlurile acestor obiecte, cât şi presupusa funcţie de a determina modalităţile de acordare a „medaliilor de merit socialiste" aveau rolul de a ironiza modul în care regimul îşi instaura propriile valori, fără relevanţă faţă de societate. În 1968, aceste obiecte au devenit parte dintr-o acţiune stradală[8] din Bucureşti, ajungând chiar şi pe partea carosabilă a unui bulevard circulat.

Primele concepte artistice ale lui Neagu au fost definite în perioada 1965-1969, când creativitatea sa debordantă trasează deja repere ideatice care se vor regăsi permanent în opera lui de mai târziu. Printre acestea, vom aminti perechea conceptuală impuls-vector[9], care subliniază importanţa forţelor fundamentale sesizate de artist în lumea înconjurătoare, invizibile, dar totuşi detectabile sub forma unor axe fundamentale străbătând obiectele sau siluetele umane, generând liniile subtile de organizare a structurilor spaţiale sau compoziţionale. Tot din aceeaşi categorie face parte şi sistemul mental de organizare, de la singular la multiplu, conceput de Paul Neagu după modele filosofice şi lingvistice, căreia îi corespundea un model vizual bazat pe forme geometrice elementare, într-o evoluţie ierarhică (triunghi, paralelipiped, spirală).

Evoluţia conceptelor lui Paul Neagu se reflectă şi în desenele din seria *Antropocosmos*, care instaurau un sistem de reprezentare a figurii umane ce urma o decompoziţie a întregului înspre structurile alveolare (celulare), privite ca nişte unităţi esenţiale menite a evidenţia traseele-reţele de energii. Raportat la corp, artistul dezvoltă un sistem amplificat de la unu la multiplu, de la individual la colectiv, de la microcosmos la macrocosm, având ca referinţă universul uman şi în care există o comunicare pe verticală între diferitele paliere. Seria de lucrări *Antropocosmos* s-a împlinit prin desene, picturi, gravuri sau chiar artă manjabilă şi a pus în evidenţă, între altele, cunoaşterea corpurilor ca substanţe. Această serie, complementară obiectelor tactile, a fost continuată şi în emigraţia artistului în Marea Britanie. Format la Bucureşti şi în circumstanţele perioadei comuniste, Neagu şi-a dezvoltat în spaţiul public românesc o modalitate de disimulare, căutând eludarea temelor impuse oficial şi păstrarea unei libertăţi de expresie.

Conceptele elaborate de Paul Neagu în ţară s-au dezvoltat şi au primit o nouă dimensiune în Marea Britanie. Invitat cu o expoziţie personală în Galeria lui Richard Demarco la Edinburgh, în 1969, Paul Neagu a propus, în afară de lucrările de pe simeze, şi un proiect de intervenţie urbană, anume ambalarea statuii Lordului Melvill, aflată în scuarul din faţa galeriei. Proiectul îmbrăca statuia cu un fel de montgolfier împărţit în structuri celulare simple şi marca ieşirea din cadrul strict al operei de artă, cu limitele respective – de obiect de contemplat – şi deschidea calea unor abordări conceptuale în spaţiul public[10].

Grupul de Artă Generativă, înfiinţat în 1972, a fost un concept inedit şi complex prin care artistul se manifesta în cinci ipostaze distincte, purtând nume diferite: Paul Neagu, în calitate de manager al grupului, era singurul vizibil şi cunoscut, ocupându-se de organizarea diverselor expoziţii şi gestionând prezenţa publică a celorlalţi membri. Aceştia se numeau Philip Honeysuckle, Edward Larsocchi, Anton Paidola şi Husney Belmood, fiecare având creionate o personalitate distinctă, o preocupare şi un stil specific – unul era poet, alţii desenatori, pictori sau metafizicieni. Dincolo de speculaţia psihologică[11], se poate afla în acest proiect şi o experienţă filozofică propusă de artist, un exerciţiu de „atomizare", de împărţire şi de divizare a eului. Acest concept a fost extrem de productiv pentru Neagu, stimulându-l să conceapă cinci concepte artistice diferite şi să lucreze conform acestora, să creeze evenimente capabile să pună în valoare desenele sau picturile şi să le promoveze cu ajutorul mai multor publicaţii. Grupul de Artă Generativă a fost prezentat ca atare în expoziţii şi în diverse proiecte până în 1976, când artistul a hotărât să dezvăluie ficţiunea lui. Dintr-o perspectivă mai largă, ni se pare unul dintre cele mai autentice proiecte conceptuale ale lui Neagu, prin care a obţinut o multiplicare proteică a eului creator, oferind faţete noi şi găsind astfel mai multe canale de transmitere a ideilor şi a creaţiilor sale. Toate aceste personaje fictive erau complementare faţă de el, cu ajutorul lor oferind viziuni interpretative diferite.

De obicei, în arta clasică, artistul este retras în spatele operei, dar cu aceste proiecte, Neagu se prezintă direct la lucru: desenatorul Philip Honeysuckle apare provocator prin lucrările care reprezintă însăşi mâna ce desenează, iar această mână, ţinând o pensulă sau un creion, exprimă actul creaţiei în sine. În alt gen de lucrări apare coroana unui copac văzută de sus, iar aceste viziuni din zborul unei păsări îi corespundeau lui Belmood; pictura abstractă a unui cerc care revarsă raze colorate dintr-un centru ilustra de fapt un iris în viziunea lui Larsocchi, iar Paidola, poetul sau metafizicianul, figura cu pictarea unor cuvinte, scrise stilizat până la încifrare. În 1973, Neagu a expus o mare parte din lucrările acestei perioade la Serpentine Gallery din Londra, dar şi într-o expoziţie de grup la Liverpool, iar, în afară de desenele şi picturile de care vorbeam, se mai aflau în spaţiu mai multe suporturi şi un fel de mese pe care erau etalate şi serii de obiecte aparent întâmplătoare, dispuse haotic şi lăsând impresia unui amalgam generator de infinite subiecte de inspiraţie.

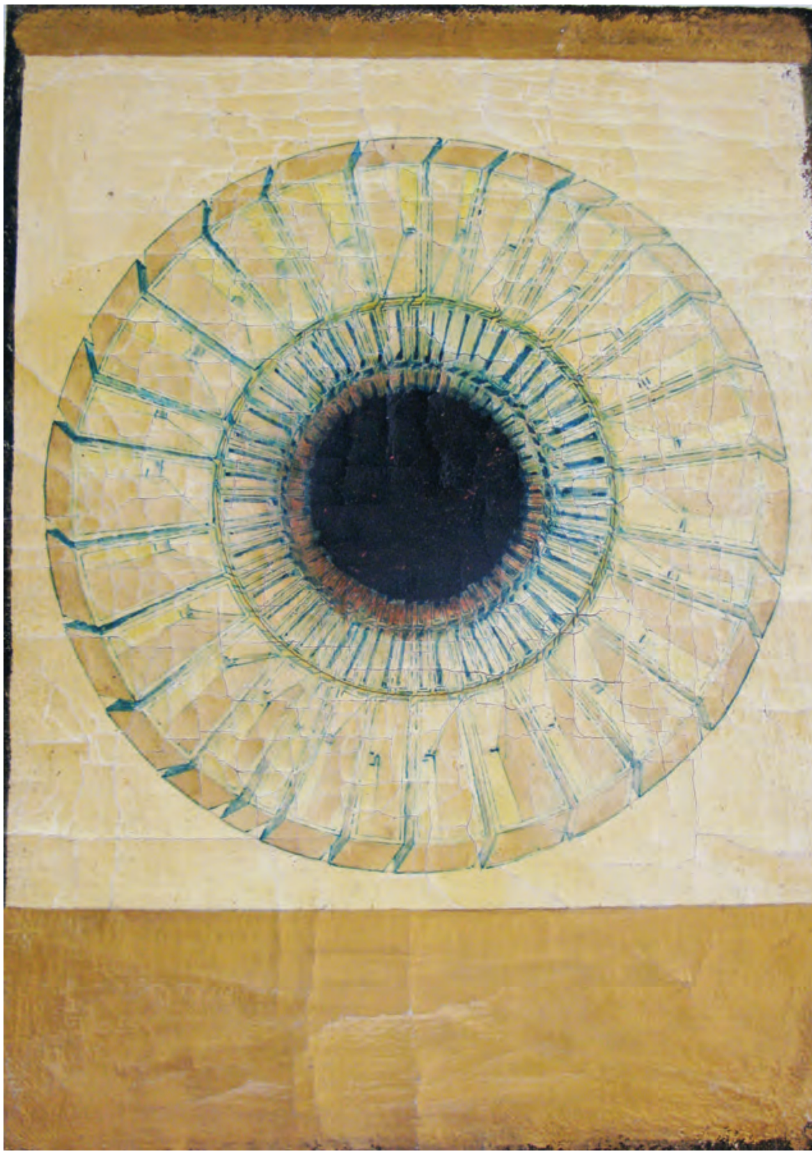
Din punctul de vedere al creaţiei, Neagu a reuşit să aplice exemplar principiul deconstrucţiei, căci, în spaţiile de expoziţie, desenele sau picturile (pe pânză preparată, dar fără şasiu) erau prezentate ca nişte fragmente dintr-un corp masiv de lucrări. Titlul acestor lucrări prezentate compact era *Simultaneously Apprehended Elements*, în care elementele erau interşanjabile; de multe ori, între desene se aflau spaţii goale, adică o coală albă care oferea o pauză privirii. Imaginile reprezentate în desene sau în picturi erau destul de stranii, căutând unghiuri insolite de reprezentare ale unor obiecte sau detalii anatomice incomprehensibile la o primă privire.

Conceptele artistice ale lui Neagu s-au conturat încă din primii ani de după debut şi au evoluat strâns legate, într-o perfectă sincronicitate şi coerenţă cu textele teoretice pe care artistul le-a pus la îndemâna specialiştilor şi a publicului, în scop lămuritor. Pornind de la realitatea înconjurătoare observată direct, prin intermediul inducţiei (făcând trecerea de la particular la general), el a ajuns să metamorfozeze această realitate în concepte susţinute de idei filosofice.

1. Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, London, 2009, cap. „Conceptual Art between Theory of Art and Critique of the System", p. 315 şi urm.
2. Apud Piotrowski, Op. cit., p. 316.
3. Horia Bernea, *Iconografie de după cunoaştere – context abstract*, text pentru Bienala Tineretului, Paris, 1971, p. 1.
4. Apărut iniţial în pliantul expoziţiei de la Galeria Demarco din Edinburgh, din august 1969, textul a fost reluat în acelaşi an şi în revista „Arta" din Bucureşti.
5. De altfel, chiar aşa – *Obiecte* – s-a intitulat prima expoziţie personală a lui Neagu, realizată la Bucureşti în ianuarie-februarie 1969.
6. Titlul unuia dintre desene sugerează schiţa unui concept: *Plan de idee. Obiect „Selector de valori"* (1969).
7. Referitor la denumirile inventate de artişti, desemnând obiecte (în cazul lui P. Neagu) sau noţiuni-concepte proprii, să-l amintim pe H. Bernea, cu câteva exemple: *Brarb* semnifica în viziunea lui unicitate, caracter antropomorfic, simetrie, *Verg* simboliza noţiunea de vectorialitate, iar *Mucarfa* echivala, conform lui Bernea, cu informal, obiect deschis, apud *Iconografie de după cunoaştere – context abstract*, loc. cit.
8. Această acţiune solitară a fost considerată prima din spaţiul public românesc din perioada comunismului.
9. Pe versoul unui desen, Neagu notase o echivalenţă între *impuls & vector* respectiv *„Colector" (obiect)* şi *„tornadă"*, care revelează asocierile de concepte constituite cu timpul într-un limbaj specific lui.
10. Deşi mediatizat în presa locală scoţiană, proiectul metamorfozării statuii Lordului Melvill nu a fost pus, în cele din urmă, în aplicare.
11. În timp ce Paul Overy considera că acest grup a avut scopul de a simula şi a înlocui absenţa fraţilor şi a prietenilor rămaşi acasă, Richard Demarco era de părere că grupul este expresia unei nevoi de autoapărare în faţa unei vulnerabilităţi.

Paul Neagu and the Generative Art Group. "Amalgamated" Concepts

Text
ILEANA PINTILIE



Paul Neagu, Group of Generative Art, *Iris*, undated, oil on canvas / Grupul de Artă Generativă, *Iris*, nedatat, pictură pe pânză fără şasiu. Copyright: The Estate of Paul Neagu, DACS 2016

Starting a research work on conceptualism in Eastern Europe is, arguably, not only welcome but also necessary. As known, this topic has been avoided in the Romanian cultural arena, while being present on the international one. One should credit Piotr Piotrowski for having inventoried the various research works and for committing himself to such an undertaking, by sharing his own conclusions, in a whole chapter of his important work, In the Shadow of Yalta.[1] Within this context, the author points out various aspects of aesthetic conceptualism, which is somewhat comparable to the Western one, especially form-wise. From a broader perspective, that also contemplates the inner motivations of creation, but also the different regional social and political context, the similarities disappear and are replaced by certain notable differences.

Following a quote from László Beke, we will admit that if conceptual art had not appeared in the Western world, it could have been invented in the East "in terms of its theoretical, economic and political function."[2] In his statement, Beke had in mind the example of mail-art, which brought together in one single artistic form both a free creation process that could have easily escaped the intervention of the authorities and censorship by its distribution means, and the minimalistic simplicity of the production means.

While in Poland conceptualism is rather similar to its Western version, the same art movement in Hungary took radical political forms, and in Romania it manifested itself as a way of taking distance from the communist regime, that required an ideologically militant art which artists opposed, a different thought system or a new set of concepts and ideas. The distancing from classical figurative art, from the formalism of representations taken from the surrounding reality defined the art debut of certain young graduates in the mid-'60s. Both Paul Neagu and Horia Bernea tended to employ "a straightforward, unprejudiced language, based on that what we think of an object is more important (...) than the object itself and its making."[3]

In its early years, the work of Paul Neagu marked a break-away from figurative art, a tendency towards abstraction and conceptualism, that can be detected ever since the original concept of his bachelor's degree project from 1965, which employed media such as photography, drawings and paintings. The subject chosen for this work – The Fair on Mount Gaina – enabled young Neagu to transform the variegated gathering of people into quasi-abstract structures, organized in accordance with a strong composition along two diagonal axes that intersect each other at a central point, which is turned into a force-emanating nodal point of vital energy. The departure from traditional art became only deeper in the years immediately following his academic studies, where the artist designed and made the tactile boxes; on the theoretical support of the Palpable art manifesto (1968).[4] The boxes were designed as objects[5] that related to the human body in order to be handled, and aiming at tactility by the very multitude of materials used in their composition, but also bearing in mind the alternation between the visible and the hidden. Built on a system of "alveolar structures," similar to the human one (cells), the objects bring into discussion the relationship between the individual and society.

The generic *Merits Collecto*r title[6] designated larger objects, as tall as a human being, which combined the idea of technology (as suggested by their names) with dissimulated sarcasm, with a view to eliciting questions as to the way in which medals were awarded in the communist era. The names of this kind of objects would often border on the absurd: Collapse and anti-collapse rationalizer, Prestige collector, Compact criteriological computer, Unbuilt functionalizer, Twin heaters etc.[7] Both the titles of those objects and the alleged function of determining the way in which "the socialist medals of merit" were awarded were meant as a sarcasm towards the way in which the regime established its own values, with no relevance to society. In 1968, such objects became part of a street action[8] in Bucharest, and even ended up on the roadway of a heavy-traffic boulevard.

Neagu's first artistic concepts were defined in 1965 through 1969, when his larger-than-life creativity already outlines ideatic landmarks that are recurrent in his later work. Among them, mention should be made of the impulse-vector conceptual pair,[9] that evidences the importance of the fundamental forces observed by the artist in the surrounding world, invisible and yet detectable in the form of fundamental axes running through objects or human figures and generating the subtle organization lines of the spacial or compositional structures. The same category contains the mental organizational system that goes from the singular to the multiple, designed by Paul Neagu according to philosophical and linguistic models, in line with a visual model based on elementary geometric shapes in a hierarchic evolution. (triangle, parallelpiped, spiral).

The evolution of Paul Neagu's concepts is also reflected in his drawings from the *Antropocosmos* series that established a representation system of the human figure that followed a decomposition of the whole towards the alveolar (cell) structures, regarded as essential units meant to evidence the energy routes-networks. With respect to the body, the artist develops an amplified system from one to multiple, from individual to collective, from microcosms to macrocosms with the human universe as a reference and where there is vertical communication among the various tiers. The Antropocosmos series accomplished itself through drawings, paintings, engravings or even edible art, and pointed out, inter alia, the knowledge of the bodies as sub-

Paul Neagu as H. Belmood (GAG), *Tree see from above*, 1972, drawing.
Copyright: The Estate of Paul Neagu, DACS 2016

stances. This series complementary to tactile objects was continued in the artist's emigration years in the United Kingdom. And under the circumstances of the communist era, Neagu developed in the Romanian public space his own method of dissimulation while seeking to elude the officially imposed themes and preserve his freedom of expression.

The concepts developed by Paul Neagu in his country grew and acquired a new dimension in the United Kingdom. Invited to join Richard Demarco's Gallery in Edinburgh with a personal exhibition in 1969, Paul Neagu proposed, apart from his works on the picture rails, an urban response project, namely the wrapping of Lord Melvill's statue located in the square in front of the gallery. The project would dress the statue in a sort of Montgolfier split into simple cell structures and marked the exit outside of the boundaries of artwork, with its respective limits – an object to contemplate – and opened the avenue to conceptual approaches in the public space.[10]

The Generative Art Group, set up in 1972, was an original and complex concept through which the artist expressed himself in five distinct hypostases, under various names: Paul Neagu as the group manager was the only visible and known one, and he dealt with the organization of various exhibitions, while also managing the public presence of the other members. They were Philip Honeysuckle, Edward Larsocchi, Anton Paidola and Husney Belmood, and each of them had a distinct, well outlined personality, preoccupation and specific style – one of them was a poet, others were draughtsman, painters or metaphysicians. Beyond psychological speculation,[11] one can also find in this project a philosophical experience proposed by the artist, an exercise in the "atomization," splitting and division of the self. This concept was extremely productive for Neagu, because it stimulated him to design five different artistic concepts and to work accordingly, to create events able to showcase the drawings or paintings and promote them with the aid of several publications.

The Generative Art Group was introduced as such in exhibitions and in various projects until 1976, when the artist decided to unveil its fiction. From a wider perspective, it appears to us as one of Neagu's most genuine conceptual projects, through which he obtained a Proteus multiplication of the creative self, while attaching new facets to it and so identifying more than one channel of conveyance for his thoughts and creations. All these fictitious characters were complementary to him and helped him offer different interpretive views.

In classical art, the artist is usually withdrawn behind his work, but with those projects Neagu shows himself directly at work: draughtsman Philip Honeysuckle appears to the eye in a provocative way through the works that represent the very hand that draws, and this hand holding a brush or a pen expresses the act of creation per se. In another type of works, one can notice the crown of a tree seen from above, and such bird's eye visions would be attributed to Belmood: the abstract painting of a ring that pours colored beams from a center-core actually illustrates an iris in the view of Larsocchi, and Paidola, the poet or metaphysician, painted words, written in a stylized manner up to becoming codes. In 1973, Neagu exhibited a large part of his works from that period at The Serpentine Gallery in London, but also at a group exhibition in Liverpool and, apart from the aforesaid drawings and paintings, that space also included several supports and some kind of tables, displaying a series of apparently random objects, laid there chaotically and leaving the impression of an amalgamate, that would generate countless inspiring subjects.

From the viewpoint of creation, Neagu succeeded in applying the principle of deconstruction in an exemplary manner, as the drawings or paintings (on processed canvas but with no chassis) displayed in exhibitions were presented as fragments of a massive body of work. The title of such works, exhibited in a compact manner, was Simultaneously Apprehended Elements, where the elements were interchangeable; more often than not, there were empty spaces between the drawings, read a blank page acting as a respite for the eyes. The images represented in the drawings or paintings were strange enough, with original angles in the representation of objects or anatomic details that could not be comprehended at first glance.

Neagu's artistic concepts became apparent starting his early years and they evolved in close connection, in a perfect synchronicity and coherence, with the theoretical texts the artist made available to experts and audience for clarity purposes. Starting off from the surrounding reality, as observed in a direct manner, through induction (making the passage from the particular to the general), Neagu ended up transforming this reality into concepts supported by philosophical ideas.

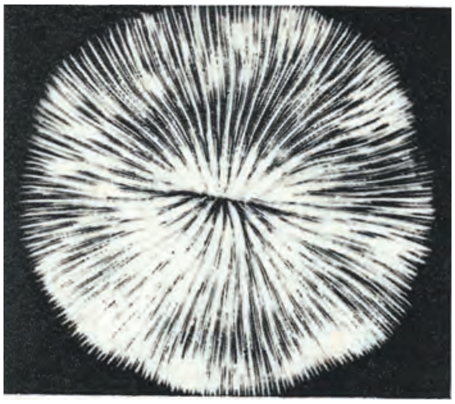
1. Piotr Piotrowski, In the Shadow of Yalta. Art and Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989, Reaktion Books, London, 2009, cap. „Conceptual Art between Theory of Art and Critique of the System", p. 315 and subsequent.
2. Apud Piotrowski, Op. cit., p. 316.
3. Horia Bernea, Iconografie de după cunoaştere – context abstract (Iconography after knowledge – an abstract context), a text for the Paris Youth Biennial, 1971, p. 1.
4. Originally published in the brochure of the exhibition from the Demarco Gallery in Edinburgh, from August 1969, the text was republished in the same year in the „Arta" magazine in Bucharest.
5. As a matter of fact, Obiecte was the name of Neagu's first exhibition, dated January-February 1969 in Bucharest.
6. The title of one of the drawings suggests the sketch of a concept: Idea plan. Object „Value selector" (1969).
7. Concerning the names invented by artists, that designate objects (in the case of P. Neagu) or personal notions-concepts, one should mention H. Bernea with several examples: *Brarb* signifies uniqueness in his vision, an anthropomorphic nature, and symmetry. Verg symbolozes the concept of vectoriality, and *Mucarfa* stands for, according to Bernea, informal, open object, apud Iconography after knowledge – abstract context, *loc.cit.*
8. Considered the first public space action during Romanian Communism.
9. On the backside of a drawing, Neagu had noted an equivalence between impulse & vector respectively „Collector" (object) and „tornado" that reveals the associations of concepts built over time in a language of his own.
10. While publicized in the local Scottish media, the project of the transformation of Lord Melvill's statue has never come to life.
11. Whereas Paul Overy opined that the group in question aimed at stimulating and replacing missing siblings and friends left behind at home, Richard Demarco regarded the group as the expression of a need of self-defense in front of vulnerability.

ȘERBAN EPURE

și estetica sistemică a Benzilor S.

Text
CRISTIAN NAE

Șerban Epure reprezintă o figură puțin investigată din câmpul artei românești interesate de experiment și de ceea ce astăzi am putea numi „cercetare artistică", asociată neoavangardelor deceniilor 6 și 7 ale secolului XX și deseori caracterizată drept artă „alternativă". În pofida existenței unei documentații consistente despre opera sa de până în anul 1974, însoțită, din fericire, de o serie de texte programatice publicate de artist în revista „Arta" între 1970 şi 1971, emigrarea sa relativ timpurie în Statele Unite ale Americii (în 1980) l-a plasat ulterior într-un con de umbră, ce se cuvine a fi retrospectiv înțeles și devoalat.



Șerban Epure, *Cibernetica. Sistem aflat în interacţiune cu mediul ambiant*, ilustraţie la rubrica „Glosar", din revista „Arta", nr. 1, 1971, p. 36. / *Cybernetics. A System in interaction with the Environment*, illustration for the "Glossary" column in "Arta" Magazine, no. 1, 1971, p. 36
© Revista ARTA 2016

Devenit artist înspre anul 1968, cu o pregătire anterioară inginerească în domeniul electronicii și telecomunicațiilor, automatizării și ciberneticii, Epure a beneficiat de scurta perioadă de deschidere culturală începută la acea vreme, participând la câteva expoziții de artă contemporană din România, organizate la Torino, Köln, Beirut, Tel Aviv și Varșovia. În anul 1973, Șerban Epure este invitat de Georges Boudaille, la acea vreme directorul Bienalei din Paris, să participe împreună cu Horia Bernea și Paul Neagu în secțiunea internațională a celei de a 8-a ediții a evenimentului. În catalogul expoziției, Epure este menționat laconic la secțiunea de „Film". După cum reiese din conversația purtată cu Boudaille, artistul român este invitat de juriul internațional să prezinte un film despre „Benzile S. Posibilitățile lor estetice și ambientale", realizat între 1972 și 1973, în prezentarea căruia întâmpină însă unele dificultăți tehnice.

Filmul, produs pe 35 mm de studiourile Sahia din București, nu poate fi convertit în standardul de prezentare tehnică al bienalei (16 mm) și este în cele din urmă înlocuit cu o serie de 240 de diapozitive care prezintă diverse versiuni ale Benzilor S-18. Printre diapozitivele conservate încă la Biblioteca Kandinsky a Centrului „Georges Pompidou" din Paris, se găsesc imagini ale unor construcții spațiale minimale, de mari dimensiuni, construite din asemenea benzi și amplasate atât în ambient natural, cât și în spațiul urban, în forme geometrice diverse, precum și o imagine cu Epure înconjurat de aceste benzi în atelierul său. Aceste structuri generative, bazate pe algoritmi computaționali, reprezintă o preocupare artistică constantă a artistului în anii 1970, ale căror posibilități de dezvoltare deopotrivă plastică și funcțională nu încetează să le exploreze potrivit angajamentului său față de aspectul cibernetic al artei.

Constituite printr-un principiu de generare simplu, ce utilizează un algoritm matematic, *Benzile S* sunt fâșii plane de hârtie și / sau plastic, ce se pot desfășura spațial, generând forme geometrice dinamice, maleabile, proteice. Propriu-zis, aceste lucrări constau în benzi de material rectangular, care pot fi pliate potrivit unui modul triunghi-dreptunghi. Pentru Epure, plierea lor generează „fraze" care utilizează elemente ale unui alfabet elementar, deopotrivă geometric și cromatic (utilizând culori predeterminate, precum alb, roșu, albastru și negru). Această pliere poate fi realizată în plan, spațial sau mixt. Toate acestea reprezintă variabilele unei matrice combinatorii, în care structurile generate se pot înscrie, eliminând astfel din câmpul producției vizuale deopotrivă poncif ul „subiectivității profunde", care se exprimă în operă, și accentul asupra materiei prelucrate simbolic, specific esteticii formaliste. Este cunoscut faptul că, la sfârșitul deceniului 7 al secolului trecut, aceste presupoziții estetice au fost considerate de Rosalind Krauss a instaura și susține mitul autorului ca origine absolută a operei privită ca o creație (intuitivă), mai curând decât ca o producție în câmpul intersubiectiv și rațional(izat) al culturii[1]. Aceasta din urmă este ea însăși structurată logic, similar câmpului lingvistic definit de gândirea saussuriană drept un ansamblu de ele-

"Obiectul nu devine decât un pretext, un catalizator pentru a pune în evidență o idee". (Şerban Epure)

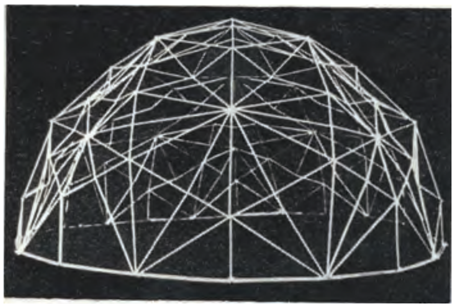
Șerban Epure, *Motiv decorativ / Decorative Tracery*, ilustraţia copertei IV, din revista „Arta", nr. 6, 1971 / cover illustration from "Arta" Magazine, no.6, 1971. © Revista ARTA 2016

mente ce se află în relații mutual opozitive și în raport cu care fiecare element din acest câmp își dobândește sensul.

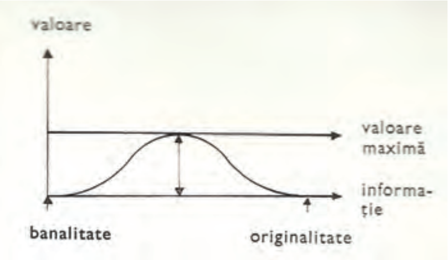
Înțelese ca artă conceptuală, *Benzile S* reprezintă materializări posibile ale unei idei, mai curând decât forme spațiale de sine stătătoare. Aparenta lor monumentalitate este dezavuată nu doar de materialul precar, cu vădite note industriale (plastic), ce le-ar putea înscrie într-o estetică minimalistă, ci mai ales de planeitatea suprafețelor ce descriu în spațiu volume ce apar privitorului a se afla într-o continuă mișcare, generată în mod potențial de direcția de lectură a benzilor. Asemeni benzilor Moebius, dezvoltarea acestor structuri este liniară, cursivă, în pofida angularității proprii planurilor pe care le generează, cât și aparent nelimitată. Contextualizate sumar drept „desene spațiale”, *Benzile S* se apropie, prin aspectul lor structural și generativ, atât de neoconstructivism, dezvoltat la acea vreme de grupul SIGMA din Timișoara sau de explorările în domeniul gândirii computaționale, Epure fiind invitat să expună la Festivalul de Artă și Cercetări Contemporane de la Bordeaux în 1973), cât și de serialismul combinatoriu, matricial, practicat de Sol LeWitt, începând cu sfârșitul anilor '60.

Declarațiile lui Epure privind statutul lor ontologic se apropie ele însele foarte mult de celebrele afirmații ale lui LeWitt publicate în revista „Artforum” în 1967, deseori citate drept adevărate definiții de manual ale artei conceptuale: „felul în care opera de artă se prezintă nu este prea important. Trebuie să arate cumva dacă are o formă fizică. Indiferent ce formă poate avea în cele din urmă, ea trebuie să înceapă cu o idee” și ”ideea devine o mașină care produce arta”[2]. Potrivit artistului român, „accentul este pus pe descoperire, mai curând decât asupra obiectului însuși care poate fi oricare. Obiectul nu devine decât un pretext, un catalizator pentru a pune în evidență o idee”[3]. Aceste afirmații, datând din 1970, pot fi suspectate a veni cu un decalaj tipic pentru condiția periferică a Estului Europei, în contextul artei internaționale, la acea vreme, și de a reprezenta exemplul unei preluări tardive a ideilor lui LeWitt sau semnul influenței exercitate de arta conceptuală americană asupra artei românești. Nimic mai puțin adevărat. Gândirea lui Epure s-a dezvoltat independent, facilitată de formarea sa intelectuală de tip cibernetic, pe care artistul o definește în raport cu ceea ce a teoretizat drept „estetica sistemelor”, în mod independent de textul cu titlul omonim publicat de Jack Burnham[4] tot în revista „Artforum”, în 1968. Dacă pentru Burnham, prioritățile culturii contemporane se defineau în termeni de organizare, iar arta consta în „relații între oameni și între oameni și mediul lor înconjurător”[5], pentru Epure, ea se definește drept „matematizarea funcțiilor celor mai variate ale vieții studiind natura ca pe ansamblul influențelor și interdependențelor între sistemele care o compun”[6]. Dacă pentru LeWitt, arta conceptuală nu este cu necesitate logică, pentru Epure, ideea artistică devine un adevărat software.

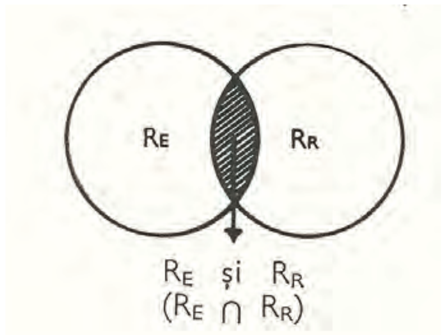
Gândirea sa este, de altfel, sincronă cu celebrele expoziții "Information" și "Software", desfășurate la New York în 1970, și esteticii cibernetice împărtășite de artiștii invitați de curatorii Kynaston McShine și Jack Burnham în acele expoziții[7]. Ea este, de asemenea, sincronă cu preocupările pentru cibernetică și explorarea artei ca sistem, ce aveau loc concomitent în Buenos Aires[8]. În cea din urmă privință, gândirea generativă îmbrățișată de Epure se apropie mai curând de afirmațiile lui Alejandro Puente, potrivit căruia „artistul devine un «proiectant de sisteme care produc obiecte» mai curând decât un proiectant de obiecte”[9]. Lecturând schimbul de scrisori dintre Epure și Bernea, existent în arhivele bienalei din Paris, se pot observa un număr de indicii care ne



Șerban Epure, ***Structură matematică. Cupolă geodezică***, ilustraţie la rubrica „Glosar”, din revista „Arta”, nr. 1 / 1971, p. 36. / ***Mathematical Structure. Geodesic dome***, illustration for the "Glossary" column in “Arta” Magazine, no. 1, 1971, p. 36 © Revista ARTA 2016



Șerban Epure, *Fig. 2,* ilustraţie la rubrica „Glosar”, din revista „Arta”, nr. 3 / 1971, p. 36 / ***Figure 2,*** illustration for the "Glossary" column in “Arta” Magazine, no. 1, 1971, p. 36 © Revista ARTA 2016



Șerban Epure, ***RE și RR***, ilustraţie la rubrica „Glosar”, din revista „Arta”, nr. 3 / 1971, p. 36 / ***RE and RR,*** illustration for the "Glossary" column in “Arta” Magazine, no. 1, 1971, p. 36 © Revista ARTA 2016

Șerban Epure, *Frunză. Sistem stabilizat prin autoreglare*, ilustraţie la rubrica „Glosar", din revista „Arta", nr. 2 / 1971, p. 36 / *Leaf. Stabilized system by autoregulation*, illustration for the "Glossary" column in "Arta" Magazine, no. 1, 1971, p. 36 © Revista ARTA 2016

sugerează că, deja în 1973, participarea artiștilor români la circuitul artistic internațional era restricționată, fiind, de asemenea, îngreunată de dificultățile financiare specifice unui sistem artistic în care galeriile private lipsesc, iar dialogul cu lumea artei engleze, nord sau sud-americane se produce cu dificultate[10].

Pe de altă parte, concentrarea lui Epure asupra reconceptualizării și explorării desenului drept un mediu fundamental al întregii arte plastice indică o preocupare constantă pentru înțelegerea profundă și redefinirea vizualității, asociindu-se astfel conceptualismului „analitic" în clasificarea propusă de Peter Osborne, care, potrivit teoreticianului britanic, tematiza arta însăși, procesele creatoare și contextul discursiv și instituțional în care arta este produsă și receptată, instituită și valorizată[11]. Pentru Epure, desenul reprezintă „viața punctului în spațiu", mișcarea sa generând linia, iar aceasta din urmă planul. Dezvoltarea desenului presupune o serie de operații care dirijează formele către diverse etape, înțelese drept stări succesive ale câmpului în care desenul operează, transformându-l, la rândul său. Progresia sa spațială depinde, la rândul său, de tensiunile interne ale acestui câmp și de feed-back-ul primit în dezvoltarea sa. În mod similar, celelalte elemente fundamentale ale limbajului vizual (culoare, valorație, pată etc.) sunt înțelese drept semnificanții plastici fundamentali care compun alfabetul artelor vizuale într-o manieră ce reamintește totodată de spiritul Bauhaus și de cel al constructivismului sovietic.

Structurile sale, deși aparent asemănătoare formal cu cele ale lui Daniel Buren, rămân comparabile doar la un nivel superficial, Epure nefiind interesat de dezvoltarea analizei sistemelor lingvistice și asupra contextului instituțional și a relațiilor de putere care îl traversează, asemeni formelor matriciale care sunt utilizate de artistul francez în manieră indexicală, pendulând între estetizarea obiectului funcțional și funcționalizarea semnului estetic[12]. Pendularea între o înțelegere sistemică, cvasistructuralistă a câmpului artei, și mai vechea preocupare a avangardelor pentru redefinirea limbajului plastic, precum și între analiza artei ca producție intelectuală, rațională, potențial democratică și dezvoltată pe temeiul limbajului universal al matematicii și presupoziția autonomiei acestui limbaj în raport cu sfera socială (în care gândirea sistemică se extindea deja în acel moment) fac arta lui Epure din anii '70 dificil de situat în pozițiile predeterminate ale neoavangardelor.

Dezvoltată ulterior în direcția artei digitale și sistemelor informatizate de comunicare, ea a rămas între timp marginală în istorisirile dominante ale artei postbelice la nivel global; însă își construiește astăzi propriul spațiu într-o revizitată microistorie a artei conceptuale din Estul Europei. *Benzile S* semnalează importanța acordată de Epure autonomiei gândirii raționale, întărită de formarea autodidactă a artistului și caracterul autoreflexiv al limbajului vizual înțeles ca sistem informațional îndeosebi în contextul artei românești din deceniul 7, în care „antipoliticul"[13] dobândește o semnificație aparte, ce se cuvine în continuare a fi aprofundată.

1. Rosalind Krauss, ***The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths***, The MIT Press, Cambridge Mass, 1986.
2. Sol Le Witt, "Paragraphs on Conceptual Art", „Artforum", 5:10, 1967. Republicat în Alexander Alberro and Blake Stimson, (eds), ***Conceptual Art: A Critical Anthology***, The MIT Press, Cambridge Mass, pp. 12-13.
3. Șerban Epure, "Réalisme Mathématique", manuscris aflat în dosarul participării lui Epure la cea de a 8-a ediție a bienalei de la Paris, conservat de Biblioteca Kandinsky, Arhivele Centrului Georges Pompidou, Paris.
4. Jack Burnham, "System Aesthetics", „Artforum", Septembrie, 1968.
5. ***Ibidem.***
6. Șerban Epure, ***op. cit.***
7. Încă din 1968, la ICA Londra are loc expoziția "Cibernetic Serendipity", curatoriată de Jasia Reichardt, al cărei concept explora utilizarea algoritmilor în producția artistică. Mai precis, artiștii testau capacitatea computerelor de a genera formațiuni artistice (poezie, compoziții vizuale, structuri generatoare de muzică).
8. În 1968, Centro de Arte y Communication din Buenos Aires, Argentina, organizează expoziția "Arte y Cibernetica", iar în 1971 are loc expoziția "Arte de Sistemas en el Museo de Arte Moderno", la care participă artiști din Anglia, Argentina, Germania, Austria, Canada, Columbia, Cehoslovacia, Franța, Italia, Japonia, Olanda, Spania, Peru și Puerto Rico (o a doua versiune a expoziției fiind realizată la ICA Londra în 1974).
9. Extras din lucrarea-manifest a lui Alejandro Puente, "System and Object", prezentă în expoziția "Hacia un Perfil del Arte Latinamerico", organizată de CAYC, Buenos Aires în 1972.
10. Este adevărat însă că, în aceeași perioadă, Paul Neagu și Horia Bernea sunt deja expuși de Richard Demarco în Anglia, urmați de Ion Bitzan sau Ovidiu Maitec. Printre puținii artiști români care au avut contacte du Centro de Arte y Communication în anii 1970 se numără Julian Mereuță și Ion Mureșanu. Paradoxal, Epure nu participă la acest circuit de idei.
11. Peter Osborne, "Conceptual Art and / as Philosophy", in Michael Newman and John Bird (eds.), ***Rewriting Conceptual Art***, Reaktion Books, 1999, pp. 49-50.
12. Benjamin H.D. Buchloh, ***Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975***, The MIT Press, Cambridge Mass., 2003, pp. 126-134.
13. Klara Kemp-Welch, Antipolitics in ***Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule***, I.B. Tauris, Londra și New York, 2014.

Șerban Epure and the Systemic Aesthetics of the *S Bands*

Text CRISTIAN NAE

"The object becomes no more than a pretext, a catalyst for the underlining of an idea". (Şerban Epure)

Șerban Epure is one of the less analyzed and studied Romanian artists who were interested in experiment and in what we would call today "artistic research" – practice associated with the neo-avant-gardes of the 50ies and the 60ies and often defined as "alternative". His artworks have been thoroughly documented up to 1974 and were also fortunately accompanied by a series of artistic statements the artist has published in the "Arta" magazine in 1970 and 1971; however his moving to the United States in 1980 has cast a shadow over his later works, shadow which, retrospectively, must be correctly understood and explained.

Șerban Epure turned towards art around 1968, his prior education comprising of engineering studies in the fields of electronics, telecommunications, automatics and cybernetics, and due to the brief cultural opening of the period he subsequently exhibited in the contemporary art shows organized by Romania in Torino, Koln, Bayreuth, Tel Aviv and Warsaw. In 1973 he was invited by the then director of the Paris Biennial, Georges Boudaille, to exhibit alongside Horia Bernea and Paul Neagu within the international section of the 8th edition. In the biennial catalogue he was briefly mentioned in the section dedicated to film. From the conversation with Boudaille it follows that he has been invited by the international board to present a film about the *S bands*. Their aesthetical and ambiental potential, film he made between 1972 and 1973 and the presentation of which proved to be a technical challenge.

The film has been a 35 mm production of the Sahia Studios in Bucharest, impossible at the time to convert to the 16 mm format which was standard for the biennial, and was therefore replaced by a slideshow of 240 slides presenting the various versions of the S-18 Bands. Among the slides kept in the Kandinsky Library of the Georges Pompidou Centre in Paris one can still find images of Epure's minimalistic, ample ambiental structures of various geometrical forms, constructed from *S bands* and located in natural or urban environments, and also an image of Epure himself, in his studio, surrounded by such bands. These generative structures based on computational algorithms, their visual and functional potential and the cybernetic aspects of art have been constant, major themes for Șerban Epure since 1970.

The results of an elementary generating principle based on a mathematical algorithm, the *S bands* are flat strips of paper or plastic which can evolve into dynamic, malleable, proteic geometrical structures. The artworks consisted of such rectangular strips which could be folded forming triangular or rectangular modules. For Epure, the folding of the bands generated "phrases" which utilized elements of an elementary alphabet, at the same time geometrical and chromatic (using predetermined colors such as white, red, blue and black). The folding could develop bi-dimensionally, three-dimensionally, or as a combination of both. These were the variables of a combinatory matrix for the generated structures, the artwork being thusly cleared of the "profound subjectivity" stereotype and also of the focus on the symbolically processed matter, so specific to the formalist aesthetics. It is known that in the late 60ies, Rosalind Krauss considered these aesthetic presuppositions to be the origin and support of the myth of the author as sole source for the artwork – understood as a (intuitive) creation rather than a product of the inter-subjective and rational(ized) culture 1. Culture itself is logically structured, in a way similar to the linguistic field defined in the Saussurean acceptation as an ensemble of mutually opposing elements, in relation with which each element gains meaning and identity.

Understood as conceptual art pieces, the *S bands* are materializations of ideas rather than individual forms. Their apparent monumentality is contradicted not only by the precariousness of their – declaredly industrial (plastic) – material, which could define them as minimalistic, but also, and mostly so, by the surface of the shapes contouring in space volumes which appeared as being in constant motion: a movement potentially generated by the direction in the visual succession of the bands. Just like for Moebius strips, the development of these structures is linear, cursive and – in spite of the angled planes it generates – apparently unlimited. Contextually summarized as "spatial drawings", the *S bands* can be linked, in their structural and generative aspects, to the neo-constructivism (practiced at the time by the SIGMA group in Timisoara) to the computational thinking explorations (Epure being invited at the 1973 Bordeaux Festival for Contemporary Art and Research), or even to the combinatory, matricial serialism practiced by Sol LeWitt in the late 60ies.

Epure's statements on the ontological status of the *S bands* also cite the famous textbook definitions of conceptual art LeWitt published in Artforum in 1967: "What the work of art looks like isn't too important. It has to look like something if it has physical form. No matter what form it may finally have it must begin with an idea" and "the idea becomes a machine that makes the art"[2]. According to the Romanian artist, "the focus is on the discovery rather than on the object itself, which can be anything. The object becomes no more than a pretext, a catalyst for the underlining of an idea"[3]. These statements from 1970 could be seen as a – typically for the peripheral status of Eastern Europe – delayed endorsement of LeWitt's ideas, or as the result of the influence of American conceptual art, but nothing could be further from the truth. Epure's thinking developed independently, under the influence of his cybernetics studies which Epure defines as the "system aesthetics", again independently from the homonymous title of the article published in Artforum, also in 1968, by Jack Burnham[4].

If for Burnham, the priorities of contemporary culture are defined according to organization, and art means the "relations between people and between people and the components of their environment"[5], for Epure it is defined as "rendering mathematical the most varied functions of life, in studying nature – understood as the sum of the influences and interdependencies between its systems"[6].
If for LeWitt, conceptual art is not necessarily logical, for Epure the artistic idea becomes a sort of software. His ideas are synchronous with the renowned exhibitions Information and Software, organized in New York in 1970, and the cybernetic aesthetics shared by the artists selected by curators Kynaston McShine and Jack Burnham[7].

They are also synchronous with the interest in cybernetics and the exploration of art as a system that was practiced at the same time in Buenos Aires[8]. The generative ideas embraced by Epure are, from this last perspective, more closely related to the affirmations of Alejandro Puente, according to whom „the artist becomes a designer of systems producing objects rather than a producer of objects"[9]. Reading the letters exchanged by Epure and Bernea, found in the archives of the Paris Biennial, one can discover early signs of the difficulties in communicating with the British, North and South American art scenes, of the increasing restrictions applied to the participation of Romanian artists to international shows, as early as 1973, the ideological difficulties being doubled by the financial ones – symptomatic of a system bereft of private galleries[10].

On the other hand, Epure's focus on the re-conceptualization and exploration of drawing as a fundamental medium for visual arts understood in their entirety is proof of his constant interest for the profound understanding and redefining of the visual. He can be therefore associated with the „analytical" conceptualism classified by Peter Osborne, which, according to the British theoretician, thematizes art itself, its creative processes and the discursive and institutional contexts in which it is produced, received, established and valorized[11]. For Epure, drawing represents the "life of a point, in space", its movement generating the line and the line generating the plane.

The development of the drawing implies a series of actions which guide the form towards its various stages, understood as successive stages in the transformation of the space the drawing is operating in. The spatial progression is related to the inner tensions of this space and the feed-back received during its development. Similarly, the other fundamental elements of the visual language (color, value, surface, etc) are understood as pertaining to the visual alphabet , of signification, in a way reminding of the Bauhaus spirit and at the same time of the Russian constructivism. Epure's structures are only apparently similar to those of Daniel Buren, since he is not interested in extending the analysis of linguistic systems also over the institutional context and its shifts in power, like the French artist who utilizes matricial forms in an indexical manner, oscillating between the aestheticization of the functional object and the functionality of the aesthetical sign[12].

The swinging from a systemic, quasi-structuralist understanding of the arts to the older preoccupation of the avant-gardes for the redefinition of visual language, and from the analysis of art as an intellectual, rational, potentially democratic production which is developed on the grounds of the universal mathematical language, to the assumed autonomy of this language in relation with society (already permeated by the systemic thinking), render Epure's artworks from the 70ies difficult to place among the pre-determined attitudes of the neo-avant-gardes. Subsequently developed towards digital art and communication, his art remained peripheral to the global, post-war, mainstream art histories; it is however redefining its own position within a re-visited micro-history of the conceptual art in Eastern Europe. In Epure's art, the *S bands* reveal the importance – enhanced by his autodidactic formation – of the autonomy of rational thought, and the auto-reflexive quality of the visual language understood as informational system, especially in the context of the Romanian art of the 60ies, when the "anti-political"[13] has a special significance which should undoubtedly be the subject of future analysis.

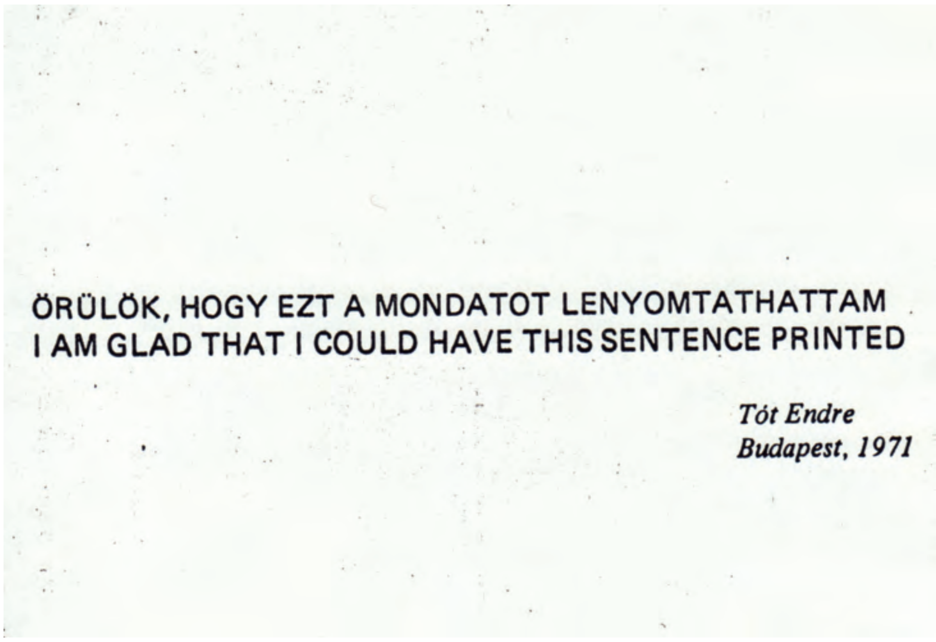
1. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1986.
2. Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", "Artforum", 5:10, 1967. Republished in Alexander Alberroand Blake Stimson, (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge Mass, pp. 12-13.
3. Șerban Epure, "Réalisme Mathématique", manuscript from the file on Epure's participation in the 8th edition of the Paris Biennial, The Kandinsky Library, The Georges Pompidou Centre Archives, Paris.
4. Jack Burnham, "System Aesthtics", "Artforum", September 1968.
5. *Ibidem.*
6. Șerban Epure, *op. cit.*
7. The Cibernetic Serendipity exhibition which explored the use of algorithms in visual arts is organized in 1968 at the ICA London, curator Jasia Reichardt. The artists tested the capacity computers had for generating art (poetry, visual compositions, and musical structures).
8. In 1968, The Centro de Arte y Communication din Buenos Aires, Argentina, organized the exhibition Arte y Cibernetica, in 1971 The Museum of Modern Art organized the exhibition Arte de Sistemas en el Museo de Arte Moderno, showcasing works of artists from England, Argentina, Germany, Austria, Canada, Columbia, Czechoslovakia, France, Italy, Japan, The Netherlands, Spain, Peru and Puerto Rico (the second version of the exhibition was organized at The ICA London, in 1974).
9. Excerpt from the manifesto-work of Alejandro Puente, *System and Object*, shown in the exhibition "Hacia un Perfil del Arte Latinamerico" organized by The CAYC, Buenos Aires in 1972.
10. It is however true that in that period Paul Neagu and Horia Bernea are already presented by Richard Demarco in England, followed by Ion Bitzan or Ovidiu Maitec. Among the few Romanian artists who had contacts with The Centro de Arte y Communication in the 70ies are Iulian Mereuță and Ion Mureșanu. Paradoxically, Epure does not take part in this particular exchange of ideas.
11. Peter Osborne, "Conceptual Art and / as Philosophy", in Michael Newman and John Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, ReaktionBooks, 1999, pp. 49-50.
12. Benjamin H.D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2003, pp. 126-134.
13. Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule*, I.B. Tauris, London, New York, 2014.

Artistul interconectat/Artistul funcționar: ”Zero”-urile și ”Bucuriile” lui Endre Tót

*

Text
KLARA KEMP-WELCH

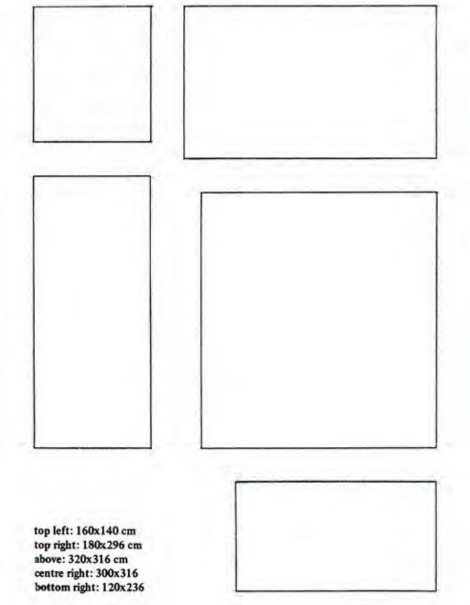
În ciuda pluralismului care pătrunsese în viaţa culturală a Ungariei, Tót îşi aminteşte că era frustrat de izolarea continuă a ţării sale de artiştii şi de evoluţiile internaţionale, o situaţie la care se adăuga şi fluxul constant al tot mai multor colegi de-ai săi care alegeau drumul emigraţiei[1]. În 1970, Tót şi-a anunţat decizia de a deveni „un conceptualist” şi a început să adune cea mai cuprinzătoare listă de adrese poştale ale unor artişti internaţionali din Ungaria, la vremea respectivă, folosind toate contactele existente la care avea acces, consultându-se cu colegi din Cehoslovacia, precum Petr Štembera şi Jiří Valoch, şi profitând de lista „cooperării Artiştilor Internaţionali” şi de calendarul de evenimente internaţionale care era alcătuit şi actualizat în mod regulat, încă din 1968, de Klaus Groh, pe lângă consultarea unor reviste străine, care, la vremea aceea, a furnizat adesea liste de adrese ale artiştilor.



Endre Tót, *Sunt bucuros că am această frază tipărită / I am glad that I could have this sentence printed*, 1971. *Courtesy of the artist.*

3. Endre Tót, *Vorbiți engleza? / Do you speak English?*, 1971. *Courtesy of the artist.*

** Eseul de faţă este o versiune prescurtată a Cap. 4 din volumul autoarei. V. Klara Kemp-Welch,* Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989, *London, IB Tauris, 2014. Aş dori sa îmi exprim mulţumiri lui Cristian Nae pentru sprijinul oferit în editarea textului.*



Endre Tót, *Pânzele mele nepictate / My Unpainted Canvases*, 1971 (detaliu / detail). *Courtesy of the artist.*

Aceste investigaţii i-au dat posibilitatea să contribuie, printre altele, la secţiunea poştală a celei de-a şaptea Bienale de la Paris, organizată de Jean-Marc Poinsot în 1971. Deşi, oficial, participarea la bienală era europeană, aceasta era controlată la nivel central de o comisie desemnată, iar reprezentarea naţională tindea să fie sporadică, reflectând vicisitudinile politicii culturale interne, la momente diferite – cu unele ediţii care vădeau o deschidere mai mare către noile tendinţe, în timp ce altele tindeau să reafirme ortodoxia, incluzând artişti care lucrau în mediile tradiţionale. Bienala oferea şi oportunităţi pentru participarea periferică a unor artişti, la evenimente colaterale. În mod crucial, artiştii puteau să îşi trimită lucrările, fără ca ei să poată participa (de pildă, Koller a trimis un număr de piese textile ca să fie incluse în cea de-a şasea ediţie, din 1969).

Ediţia a şaptea a ocazionat o privire de ansamblu extraordinară a celor mai recente tendinţe de la începutul noului deceniu, cu secţiuni organizate tematic sub titulaturi precum „Concept", „Hiperrealism", „Intervenţii", „Lucrări de grup", „Filmele artiştilor" şi secţiunea girată de Poinsot – „Expediţii" („Envois").

În textul introductiv pentru secţiunea „Envois" – „Comunicarea la distanţă şi obiectul estetic" –, Poinsot susţinea că, folosind instituţia poştei, „comunicarea la distanţă" oferea o posibilitate pentru artişti de a „asuma toate problemele legate de diseminarea şi realizarea" activităţii lor, evitând prin asta galeriile şi instituţiile artistice tradiţional responsabile de medierea între artist şi public [2]. Sub constrângerile formelor tradiţionale de – ditribuţie instituţionalizată –, observa el, diseminarea unui obiect presupune un travaliu mai mare decât producţia sa, deoarece se sprijină pe intermediari. Arta poştală elimina nevoia de intermediari, permiţându-le artiştilor să îşi distribuie lucrările direct către destinatar. Poinsot explica faptul că toate lucrările primite la secţiunea „Envois" fuseseră acceptate, deoarece criteriul pentru acea secţiune stipula ca lucrările să sosească într-un mediu anume, indiferent de formă şi de conţinut.

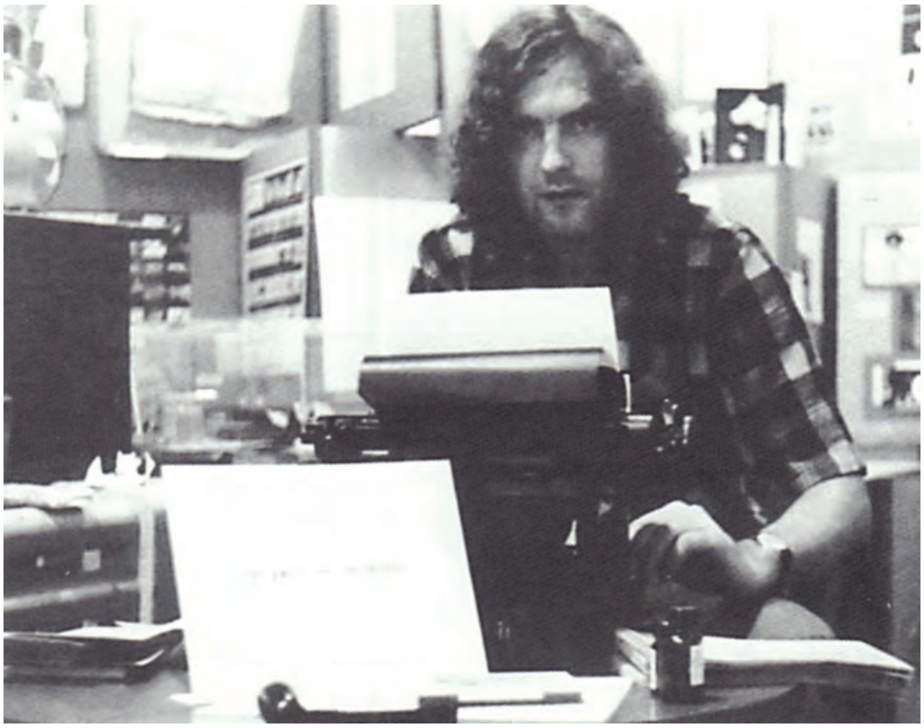
Tót a întrezărit o oportunitate în asta şi a trimis o selecţie de lucrări pe tema lui zero – o „carte poştală zer0", „scrisori zer0" (în codul zero), cât şi o telegramă care spunea „nimic, nimic, nimic", pentru prima sa participare la un eveniment internaţional la această scară. Aceste comunicări simple, constând dintr-o serie de zerouri executate la maşina de scris, ocoleau indexicalitatea expresivă a picturii, subliniind faptul că forma şi conţinutul erau mai puţin importante decât modalitatea lor de diseminare.

Fără îndoială, principala preocupare a artiştilor era acum să depăşească poziţia marginală a avangardei maghiare în lumea internaţională a artei, asumând distribuirea lucrării către un public mai larg, prin poştă. Tót a semnalat angajamentul său faţă de arta conceptuală, prin două publicaţii de tip samizdat – una intitulată enigmatic *Nothing Ain't Nothing* (Nimic nu e nimic) (1971), cealaltă, *My Unpainted Canvasses* (Pânzele mele nepictate) (1971).

Cea din urmă a fost un catalog de 12 pagini a ceea ce numea el „viitoare tablouri", ca şi cum ar fi sărit înainte în timp, ca să se scuze de producţia viitoare de tablouri, oferind, în schimb, o selecţie de dimensiuni dreptunghiulare şi lăsând tablourile goale. În timp ce universul artistic al lui Koller era împărţit între dubiul articulat de semnele sale de întrebare şi de entuziasmul ironic pentru OZN-uri, doi dintre pilonii centrali ai noii întreprinderi conceptuale a lui Tót urmau să fie îmbrăţişarea zeroului, precum şi parodiile sale umoristice ale culturii optimismului, articulate printr-o serie de acţiuni pe termen lung, pe care le-a numit „bucurii". Ambele serii explorau vicisitudinile cen-

zurii est-europene, care au fost atât de strălucit ilustrate de romanul lui Kundera, cu un simţ ludic, dar acut al ironiei.
Prima lucrare din această serie a lui Tót, din 1971, a fost o carte poştală cu propoziţia „I am glad that I could have this sentence printed” („sunt bucuros că am putut tipări această propoziţie”), tipărită, semnată şi datată, în maghiară şi în engleză. Aşa cum explica Tót, mai târziu, „am imprimat-o pe o bucată de carton, ilegal, pe şest, noaptea, la o tipografie din Pesta. Aşa cum se ştie, la vremea respectivă era nevoie de o autorizaţie specială ca să tipăreşti te miri ce” [3]. Pe lângă faptul că şi-a folosit contactele personale pentru a produce o piesă simplă, aparent autoreflexivă, bazată pe text, el realizase şi o piesă ironică, ce avea să fie imediat lizibilă nu doar pentru cercul său din Ungaria, ci şi astfel alcătuită încât să poată fi distribuită prin poştă pe plan internaţional.
Dacă mediul este mesajul, mesajul simplu al lui Tót transmitea bucuria rară de a obţine accesul la mediul rar al tipografiei, contracarând, cu prima sa lovitură conceptuală, cea mai puternică armă a autorităţilor în războiul împotriva disidenţei politice.
Într-o manieră la fel de prozaică şi de minimalistă, cartea sa poştală anunţa bucuria nou găsită a unui limbaj care putea fi înţeles de străini, potenţial facilitând dialogul internaţional – un alt prim exemplu al acelui tip exact de activitate pe care autorităţile încercau să îl descurajeze. O altă piesă de dimensiunea unei cărţi poştale din 1971 a tematizat mai explicit bariera lingvistică. Întrebarea *Do you speak English?* („Vorbiţi engleză?”) a fost făcută aproape ilizibilă sub o masă de zerouri – un performance de autocenzură abia mascând dorinţa de a trece dincolo de bariera lingvistică dintre Ungaria şi restul lumii, punând întrebarea artistică urgentă a unui limbaj universal împărtăşit.
Dacă Tót a înlocuit gesturile anterioare abstracte şi elementele ready-made cu zerouri vesele, el îşi reaminteşte că acestea erau, în mare parte, „un protest împotriva imposibilităţii de comunicare în Ungaria comunistă” [4]. Alţi artişti au fost impresionaţi de ce au văzut ca fiind „atitudinea critică inerentă a gestului lui Tót: un pictor talentat, renunţă brusc la pictură şi nu este bucuros decât dacă poate să deseneze 000” [5]. Zerourile au înlocuit maghiara cu alt vehicul imposibil, care să permită articularea imposibilităţii comunicării înseşi, transmiţând în continuare dorinţa de a comunica cu price preţ – chiar dacă tot ce putea fi comunicat era doar această dorinţă în sine.
„Ce se întâmplă dacă nu înţelegi sau scrii într-o limbă care să poată fi înţeleasă de oricine”, a scris Tót pe marginile unei alte cărţi samizdat de artist, numită, de data asta, *Incomplete Informations / verbal & visual 1971-1972*, publicată de I.A.C, The International Artists’ Cooperation, fondată de Klaus Groh. Faptul că Tót a putut să recurgă la ajutorul lui Groh pentru a-şi publica cartea, sugerează că se afirmase repede în cercurile internaţionale. Deşi Géza Perneczky dramatizează situaţia, scriind că Tót obişnuia să „ia trenul pe furiş de la Budapesta la Belgrad, ca să-şi trimită în Occident lucrările de artă poştală” [6], Tót îşi aminteşte că cenzura artei poştale era inegală: „Scrisorile mele erau controlate rar sau deloc şi aşa am putut comunica foarte bine cu lumea occidentală” [7]. În loc să închidă sensurile, zerourile lui Tót s-au deschis spre o infinitate de interpretări posibile, aşa cum a spus-o Tót printr-o dublă negaţie caracteristică: *Nothing ain’t nothing* („Nimic nu e nimic”) (1971).
Zerourile sale au generat şi au exportat dorinţa de comunicare, fără însă a revela vreo informaţie de care să se poată lega potenţialii cenzori. Ken Friedman a observat că modul în care Tót folosea repetiţia este comparabil cu acumulările lui Arman[8]. Acumulările de zerouri ale lui Tót de pe o pagină s-au întâlnit cu un sistem rival – ştergerea. Zerourile şi alfabetul au intrat într-un război mut pentru a produce mesaje codificate indescifrabile, trimise spre lume dintr-o ţară unde fiecare era obişnuit să citească printre rânduri.
La începutul anilor 1970, participarea Ungariei la expoziţii internaţionale a început să se amplifice, adesea parţial datorită eforturilor ungurilor emigraţi de a sprijini artiştii care rămăseseră în ţară.
Istoricul de artă Janos Brendel, care emigrase în Polonia, a jucat un rol hotărâtor în crearea unei serii de oportunităţi pentru ca tinerii maghiari să expună acolo. Deşi, aşa cum am arătat, Polonia era ţara cea mai relaxată din punct de vedere cultural dintre statele satelit, sub Gierek, în anii '70, organizarea unei expoziţii cu artişti neoficiali dintr-o ţară vecină rămânea o întreprindere meritorie şi o combinaţie de negocieri atente şi de modificări ale regulilor. Mergând pe urmele succesului său repurtat prin faptul că a reuşit să coordoneze Expoziţia unui grup de artişti maghiari, itinerată la Poznań, Lódź, Sopot, Szczecin şi la Koszalin, în 1970, Brendel a reuşit să organizeze o expoziţie cu şase dintre cei mai impozanţi artişti experimentali maghiari, la Galeria Foksal din Varşovia. În mai 1972, la Foksal s-a vernisat expoziţia unor lucrări de St. Jauby (unul din seria de pseudonime ale lui Szentjóby), György Jovánovics, László Lakner, Miklós Erdély, Gyula Pauer şi Endre Tót.
Nu putea fi vorba ca artiştii maghiari să obţină permisiunea de a participa la expoziţie prin canale oficiale şi totuşi Brendel a reuşit să îi aducă pe baza unor invitaţii personale. În compania picturii lui Lakner, „Forma este: efortul maxim în posibilităţile date ale unei situaţii date”, un citat conceptualist provocator din eseul timpuriu al lui Lukacs, „Cultura estetică a anilor 1909+13”, lucrarea lui

Endre Tót, *Sunt bucuros dacă pot să imprim zerouri / I am glad if I can stamp zeros*, Blackburn Museum, 1973. *Courtesy of the artist.*



Szentjóby, Tranşee portabilă pentru trei, *Algebra morală* – acţiune solidară, a lui Erdély – o piesă complexă, care includea fotografiile unui „vânător de capete” cambodgian şi hărţi şi declaraţii care denunţau războiul ca formă de „crimă instituţionalizată”, „Pseudo” manifestul lui Pauer, subliniindu-i teoria despre obiectele menite să provoace în mod deliberat idei false, acţiunea de ştampilare a lui Tót, în care el stătea şi ştampila coli de hârtie cu propriile sale ştampile, într-o acţiune numită *I am glad if I can stamp in Warsaw too* (1972) („Sunt bucuros dacă pot să ştampilez şi la Varşovia”), a căpătat fără îndoială, accente politice.

Aşa cum spunea Andrea Bordacs, ştampilele lui Tót erau implicit „furate din mâinile unor secretare ursuze, ale unor diriginte poştale masive şi ale unor tovarăşi care îşi foloseau şi abuzau de puterea lor”[9]. Prezentate alături de aceste lucrări de forţă, acţiunile şi zerourile lui Tót ironizau în tăcere absurdităţile birocraţiei socialiste. Continuându-şi activitatea de ştampilare de la Varşovia din anul precedent, Tót a mai intenţionat să realizeze prima din seria sa de acţiuni de scris zer0uri la maşină. El a scris: „Voi bate la maşină la masa de scris – din galerie. / Doar zer0000uri! / Timp de aproape două ore pe zi. Pe masa de scris va fi un anunţ, cu următorul text: «sunt bucuros dacă pot să bat zer000uri la maşină». Notă: voi avea nevoie de multă hârtie – hârtieFLUX – aşa, ca să pot lucra în continuu / timp de două ore pe zi. / Dacă termin munca de fiecare zi, voi lăsa totul pe masă, aşa ca să pot continua a doua zi, când ajung la galerie. / În felul acesta, întreg procesul muncii în timpul şederii mele acolo va fi VIZIBIL şi AUDIBIL / dar doar timp de două ore pe zi. Aş fi bucuros dacă am putea expune la viitorul EXPOU / Hastings / toate rezultatele muncii permanente / făcută în fiecare zi.”

Acţiunile de scris la maşină combină aşadar trei forme de practică artistică, estompând graniţele dintre performance, expunere şi artă poştală [10]. Cu toate că putem interpreta decizia lui Tót de a nu petrece decât două ore pe zi cu munca aceasta secretarială, ca o referinţă la ritmul mai mult decât lent de lucru al angajaţilor la stat pe treptele vastului aparat birocratic socialist, în conformitate cu gluma „noi ne facem că lucrăm, ei se fac că ne plătesc”, aceasta nu a fost singura activitate pe care o planificase Tót pentru Flux-Expou. Dimpotrivă, el îşi propunea un program foarte plin – pe lângă scrisul la maşină, Tót îşi propunea să scruteze un perete timp de o oră pe zi şi să petreacă o oră ştampilând documente: „Voi urmări / mă voi uita la perete – în galerie. Timp de exact o oră pe zi. Pe spatele meu va fi un anunţ, cu următorul text pe el: «Sunt bucuros că pot să privesc / să mă uit la / perete timp de o oră pe zi» şi «Voi ştampila la masa de scris – din galerie». Doar un rez0! / Timp de aproximativ o oră pe zi. Pe masa de scris va fi un anunţ, cu următorul text pe el: «Sunt bucuros că pot să ştampilez un zer0!»” [11].

Ştampilele-zer0 erau circulare, cu un zero în centru şi cu înscrisul „ştampilă-zero de Endre Tót”. Bucuros să stea la maşina sa de scris sau să folosească una din ştampilele sale, Tót lua aspectul unui funcţionar răvăşit, care îşi îndeplinea norma cu zel. Zerourile şi ştampilele lui Tót au umplut teancuri de coli cu antet de la County Borough of Blackburn Recreation Committee Museums and Art Galleries. Fiecare pagină era atent imprimată şi datată. Aşa cum se cuvenea, paginile aveau o emblemă cu inscripţia latină ARTE ET LABORE, care rima cu solemnitatea declaraţiei de dragoste pentru birocraţie a lui Tót şi sublinia universalitatea eticii muncii birocratice, cât şi a instituţiei de artă, ca parte a unei sfere birocratice mai mari. Pe de o parte, Tót se juca de-a conformistul, absorbit de munca birocratică, iar pe de alta, el îşi însuşea clar autoritatea ştampilei oficiale în scopuri personale. Una dintre ştampilele pe care le folosea scria „DOCUMENTELE MĂ CALMEAZĂ”, ca şi cum ştampilarea îi folosea lui Tót ca modalitate de a se convinge că totul este în ordine.

Dacă, aşa cum susţinea Benjamin Buchloh în *Arta conceptuală*, 1962-1969: de la estetica administraţiei la critica instituţiilor, trăsătura esenţială a conceptualismului a fost un impuls birocratic, iar conceptualismul occidental a reprezentat în mod inconştient „ultima (şi poate cea mai durabilă şi mai devastatoare) eroziune la care a fost supusă sfera în mod tradiţional separată a producţiei artistice în eforturile sale perpetui de a emula epistema dominantă din cadrul paradigmatic propriu artei înseşi”, mimarea de către Tót a epistemei birocratice socialiste târzii a fost, din perspectiva mea, mai umoristică, mai asemănătoare cu spiritul Fluxus [12]. Dacă Tót „a mimat logica operaţională” a socialismului târziu, el era conştient de faptul că nu avea nimic de câştigat din demascarea ambiţiei statului socialist de a folosi producţia artistică drept unealtă pentru controlul ideologic – la urma urmelor, autorităţile nu se stră-

Endre Tót, *Sunt bucuros dacă pot să imprim zerouri / I am glad if I can stamp zeros*, Blackburn Museum, 1973. *Courtesy of the artist.*

duiseră niciodată prea mult ca să ascundă acest scop. În termeni personali, însă, avea mult de câştigat jucând rolul artistului est-european.

Publicul principal al lui Tót a fost, fără îndoială, cel occidental şi, în cea mai mare parte, glumele sale erau destinate exportului – conformându-se viziunilor occidentale despre Est ca un univers adânc birocratizat. Ca atare, Tót a folosit dinamica Est-Vest, aşa cum a fost ea caracterizată de Slavoj Žižek, ca mecanism prin care: „Europa de Est funcţionează pentru Occident ca Ego-Idealul său (Ich-Ideal): punctul din care Occidentul se vede ca ceva care poate fi plăcut, o formă idealizată, demnă de dragoste. Obiectul real al fascinaţiei pentru Occident este astfel, privirea, şi anume, privirea presupus naivă prin care Europa de Est se uită înapoi la Vest, fascinată de democraţia sa” [13].

Fără îndoială, aderenţa lui Tót la ceea ce Buchloh a numit mai târziu „definiţiile restrictive ale artistului ca funcţionar care cataloghează”, caracteristice conceptualismului, a reprezentat mai mult decât o modalitate de a se amuza pe seama birocraţilor de stat anchilozaţi, uzurpându-le rolul – deşi exista şi o doză de amuzament în asta [14]. În performance-ul acţiunii sale de a scrie zerouri la maşină, din cadrul Fluxshoe, într-o serie de instituţii britanice, Tót a criticat şi eforturile conceptualismului anglo-american de a da lovitura fatală artistului ca subiect expresiv. Sol Le Witt anunţase, în 1967, că scopul artistului conceptual era să „le furnizeze informaţii privitorilor” şi să „urmărească premisa predeterminată până la concluzia sa, evitând subiectivitatea. Artistul în serie nu încearcă să producă un obiect frumos sau misterios, ci funcţionează doar ca un slujbaş care cataloghează rezultatele premisei sale.” [15].

Cu toate acestea, Tót, departe de a se exclude din proiectul conceptual, s-a plasat în centrul scenei, ironizând ceea ce Buchloch a numit „estetica „indiferenţei” artei conceptuale [16]. În mod manifest, el nu a reuşit să ofere nicio propoziţie analitică serioasă proprie – în cuvintele sale: „Dacă Kosuth a fost un conceptualist, atunci eu nu sunt unul”. Ceea ce îl interesează pe Tót nu este atât propoziţia, cât rolul performativ al funcţionarului. El a recunoscut puterea secretă a acestei funcţii. Aşa cum explica Roland Barthes, în ironicul său „raport al funcţionarului către stăpânul său” – „Tu eşti deplin stăpân asupra mea, dar eu te cunosc întru totul” [17].

Într-o dublă cacealma, el a folosit acţiunea pentru a repune în scenă capcanele conceptualismului şi pentru a-i critica premisele, dovedind că artistul funcţionar nu este nici umil, nici inocent şi că nu urmăreşte, în cele din urmă, decât să se autopromoveze. Oscilând între afirmaţie şi negaţie şi, prin repetiţie sistematică, punând în scenă epuizarea critică a ambelor, Tót şi-a manifestat oboseala provocată de această dihotomie. Abolind distincţia dintre „limbajul subteran” şi „limbajul oficial” şi fuzionându-le într-o serie ironică de declaraţii care pot fi citite simultan ca fiind conformiste sau disidente, el nu a pus doar sub semnul întrebării însuşirea artei în scopuri ideologice, cu potenţialul acesteia ca vehicul pentru critică.

1. László Beke, Lóránd Hegyi, Péter Sinkovits (eds), *Iparterv 68-80: Kiállítás Az Iparterv Disztermében*, Budapest, 1980, Január 30 – Február 15.
2 Jean-Marc Poinsot, *La Communication à distance et l'object esthétique* (1971), available online at www.archives.biennaledeparis.org/fr/1971/tex/poinsot.htm. See also: Jean-Marc Poinsot, *Mail Art. Communication à distance*, Paris, Cedic, 1971.
3 Tót, citetat în *Tót Endre: semmi sem semi*, p. 32.
4 Author's interview with Tót, Köln, 6 January 2006.
5 László Beke, "Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas", in Richard Martel (ed.), Art Action 1958-1998, Quebec, Éditions Intervention, 2001, p. 228.
6 Géza Perneczky, "'Long Live the Culture Bungler!' The Mail Art Movement in Hungary", in Guy Schraenen (ed.), *Mail Art. Osteuropa Mail Art im Internationalen Netzwerk: Kongress Dokumentation: Drei Tage Rund um alternative Kommunikation*, exh. cat., Schwerin, Staatliches Museum, Budapest, Műcsarnok, 1998, p. 44.
7 Author's interview with Tót, *loc. cit.*
8 Ken Friedman, "Endre Tót: Silence at the Turning Point", in *Tót Endre: semmi sem semi*, p. 38.
9 Andrea Bordács, "The Joys of a Rain-Maker. Endre Tót's retrospective exhibition *Nothing ain't Nothing*", "Ùj Művèszet", 6 / 10, October 1995, p. 77.
10 László Beke, "Węgierskie aspekty performance", in Grzegorz Dziamski Henryk Gajewski and Jan Wojciechowski (eds), *Performance*, Warsaw, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984, p. 129.
11 When Budapest manufacturers refused to produce his rubber designs, Tót reportedly succeeded in having his stamps made is Zurich. Author's interview with Endre Tót in Köln, *loc. cit.*
12 Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", "October", 55, Winter 1990, pp. 105-143.
13 Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 200.
14 Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 140.
15 See also Sol Le Witt, "Serial Project #1, 1966", "Aspen Magazine", nos. 5-6, 1967, unpaginated.
16 Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 121.
17 Roland Barthes, *A Lover's Discourse. Fragments*, London, Vintage, 2002, p. 229.

Artist Networker / Artist Clerk: Endre Tót's Zero's and Gladnesses*

Text KLARA KEMP-WELCH

Despite the pluralism that had now clearly crept into Hungarian cultural life, Tót recalls feeling frustrated by Hungary's on-going isolation from international artists and developments, a situation which was not helped by the steady flow of more and more of his colleagues into emigration 1. In 1970, Tót announced his decision to become "a conceptualist", and set about compiling the most comprehensive international artists' mailing list in Hungary at that time, drawing on all the existing contacts he could, in consultation with colleagues in Czechoslovakia, such as Petr Štembera, and Jiří Valoch, and taking advantage of the "International Artists' Cooperation" list and the calendar of international events that was regularly compiled and updated for sharing, as of 1968, by Klaus Groh's, besides rifling through issues of foreign magazines, which, at that time, often provided lists of artists' addresses.

These investigations yielded the opportunity to contribute, among others, to the postal section of the VII Biennale de Paris organised by Jean-Marc Poinsot in 1971. Although, officially, East European participation in the Biennial was centrally controlled by appointed commissioners, and national representation at the Biennial tended to be sporadic, reflecting the vicissitudes of domestic cultural policy at different times – with certain editions should greater openness to new tendencies, and others tending to reassert orthodoxy, including artists working in traditional media, the Biennale also offered opportunities for artists to participate peripherally, though collateral events. Crucially, it was feasible for artists to send works without, themselves being able to attend (Koller, for instance, sent a number of textile pieces for inclusion in the VI Biennale, of 1969). The VII Biennale was an extraordinary survey of the latest trends at the beginning of the new decade, with sections organised thematically under the headings "Concept", "Hyper-realism", "Interventions", "Group works", "Artists' Films", and the section masterminded by Poinsot – "Envois".

In his introductory essay for the "Envois" section, Communication at a Distance and the Aesthetic Object, Poinsot argued that "communication at a distance", taking advantage of the institution of the post, provided an opportunity for artists to "take charge of all the problems connected with the dissemination and realisation" of their work, thereby bypassing galleries and artistic institutions traditionally responsible for mediating between artist and receiver[2]. Under the constraints of traditional forms of institutionalised distribution, he observed, the dissemination of an object entails more labour than its production, for it relied on middlemen. Mail art cut out the need for middlemen, enabling artists to distribute their work directly to the receiver.

Poinsot explained that all the works received for the "Envois" section had been accepted – as the criterion for the section was that works should arrive in a particular medium, without regard to form or content. Tót saw an opportunity, and sent a selection of works on the theme of the zero – a "zer0 postcard", "zer0 letters" (in zero-code), and a telegraph reading "nothing nothing nothing", for what would be his first participation in an international event on this scale. These simple communications, consisting of series of zeros executed on a typewriter, eschewed the expressive indexicality of painting, emphasising that form and content were less important than the means of their dissemination. Arguably, the artists' overriding concern was now to overcome the marginal position of the Hungarian avant-garde in the international art world, by taking charge of distributing of his work to a wider audience, in the mail.

Tót signalled his embrace of conceptual art through two samizdat publications – one enigmaticcally entitled *Nothing Ain't Nothing* (1971), the other, *My Unpainted Canvasses* (1971). The latter was a twelve page catalogue of what he called his "future paintings", as though skipping forward in time to excuse himself from future painterly production, offering, instead a selection of rectangular, and dimensions, while leaving the pictures themselves blank. If Koller's artistic universe was split between the doubt articulated by his question marks, and his ironic enthusiasm for U.F.O.s, two of the central pillars of Tót's new conceptual enterprise were to be his espousal of the zero, and his humorous parodies of the culture of optimism, articulated via a long-term series of actions which he called "gladnesses". Both series explored the vicissitudes of Central European censorship sketched out so brilliantly in Kundera's novel, with a playful but pointed sense of irony.

Tót's first "gladness" piece, of 1971, was a postcard with the sentence "I am glad that I could have this sentence printed", printed, signed and dated, in Hungarian and English. As Tót later explained: "It was printed on a piece of cardboard, illegally, on the side, at night, in a printing press in Pest. As is well known, permission had to be obtained at that time to print anything"[3]. In addition to using his personal contacts to produce a simple, apparently self-reflexive text-based piece, he had made an ironic piece that would be immediately legible not just for his Hungarian circle, while simultaneously suited for international distribution in the mail. If the medium is the message, Tót's simple message conveyed the rare joy of gaining access to the medium of printing, tackling, with his first conceptual strike, the authorities' most powerful weapon in the war against political dissidence.

In an equally matter of fact and understated way, his postcard announced his newfound gladness in a language that could be understood by foreigners, potentially facilitating international dialogue – another prime example of precisely the sorts of activity the authorities were seeking to discourage. Another postcard-sized piece of 1971 thematised the language barrier more explicitly. The question *Do you speak English?* was rendered almost illegible beneath a mass of zeros – a performance of self-censorship barely masking the desire to cross the linguistic divide between Hungary and the world, posing the urgent artistic question of a shared or universal language.

If Tót replaced his earlier abstract gestures and readymade elements with glad zeros, he recalls that these were to a great extent a "protest against the impossibility of communication in communist Hungary"[4]. Other artists were impressed by what they saw as the "attitude of criticism inherent in Tót's gesture: a talented painter suddenly gives up painting and he is only glad if he can draw 000"[5]. Zero's replaced Hungarian as another impossible vehicle from which to articulate the impossibility of communication itself while continuing to convey the expressive desire to communicate at all costs – even if all that could be communicated was this desire itself. "What you don't understand write in a language that can't be understood by anyone", Tót scrawled in the margin of another early samizdat artist's book, this time called *Incomplete Informations / verbal & visual 1971-1972*, published by the I.A.C, The International Artists' Cooperation, founded by Klaus Groh. That Tót was able to seek Groh's assistance in publishing the book at this early stage suggests he had established himself in international circuits swiftly.

Although Géza Perneczky dramatizes the situation, writing that Tót "used to stealthily board the train in Budapest and ride to Belgrade, to send his mail art dispatches to the West"[6], Tót recalls that censorship of the mail was erratic, at best: "My letters was scarcely controlled or not at all and because of that I could communicate very well with the western world"[7]. Rather than close down meaning, Tót's zeros opened out to an infinity of possible interpretations, as Tót expressed in, in a characteristic double negative: *Nothing ain't nothing* (1971). His zeros generated and exported the desire to communicate, but without revealing any information that potential censors could latch onto. Ken Friedman has observed that Tót's use of repetition is comparable to Arman's accumulations[8]. Tót's accumulations of zeros met on the page, with a rival system – erasure. Zeros and the alphabet entered into a silent war to produce undecipherable coded messages, sent out into the world from a country where everyone was accustomed to reading between the lines.

The early 1970s saw a steady increase in Hungary's participation in international exhibitions, often in part due to the efforts of émigré Hungarians to support artists who had remained behind. The art historian Janos Brendel, who had emigrated to Poland, was instrumental in producing a number of opportunities for young Hungarian artists to exhibit there. Although Poland was the most culturally relaxed of the satellite countries, under Gierek, in the 1970s, to organise an exhibition of unofficial artists from a neighbouring satellite country remained no mean feat, and a combination of careful negotiation and rule-bending. Following up on his success at having managed to coordinate the "Exhibition of a Group of Hungarian Artists" which toured Poznań, Łódź, Sopot, Szczecin, and Koszalin, in 1970, Brendel succeeded in organising an exhibition of six of the most important Hungarian experimental artists at the Foksal Gallery in Warsaw.

In May 1972, the Foksal opened a show of work by St. Jauby (one of Szentjóby's series of pseudonyms), György Jovánovics, László Lakner, Miklós Erdély, Gyula Pauer, and Endre Tót. There could be no question of Hungarian artists' receiving

permission to attend the exhibition through official channels, however Brendel succeeded in bringing them over on personal invitations. In the company of Lakner's painting The Form is: the maximum effort in the given possibilities of a given situation, a provocative conceptualist citation from Lukács's early essay *Aesthetic Culture' of 1910-13*, *Szentjóby's Portable Trench for Three*, *Erdély's Moral Algebra – Solidarity Action* – a complex piece featuring photographs of a Cambodian "head hunter" and charts and statements denouncing war as a form of "institutionalised murder", and Pauer's "Pseudo manifesto", outlining his theory of objects designed to deliberately provoke false ideas, Tót's stamping action, in which he sat and stamped sheets of paper with his own rubber stamps in an action called *I am glad if I can stamp in Warsaw too* (1972) undoubtedly acquired political overtones. As Andrea Bordacs has put it, Tót's stamps were implicitly "filched from the hands of morose secretaries, hefty postmistresses and comrades using and abusing their power"[9]. Presented alongside these powerful works, Tót's actions and zeros silently mocked the absurdities of socialist bureaucracy.

Following on from his stamping activity in Warsaw the previous year, Tót also proposed to carry out the first of his first zer0-typing actions. He wrote: "I will be typing at a writing table – in the gallery. / Only zer0000s! / For about two hours a day. On the writing-table there will be a note, with the following text on it: 'I am glad if I can type zer0000s'. Note: I will need a lot of paper – FLUXpaper – so, that I can work continuously / for about two hours a day. / If I finish my day's work, I'll leave everything on the table, so, that I can go on with it the next day, when I arrive at the gallery. / In this way the whole process of work during my staying there will be VISIBLE and AUDIBLE as well / but only for two hours a day. / I'd be glad if we could exhibit in the next SHOE / Hastings / all the results of the permanent work / done every day".

The typing actions thus combine three forms of artistic practice, blurring the boundaries between performance, exhibition, and mail art 10. While one might interpret Tót's decision to devote just two hours a day to carrying out his secretarial work as a reference to the less than feverish pace of work of state employees on the rungs of the vast socialist bureaucratic apparatus, in line with the joke "we pretend to work and they pretend to pay us", this was not the only activity Tót had planned for the Flux-Shoe. On the contrary, he proposed a very busy schedule – in addition to typing, Tót proposed to stare at the wall for an hour a day, and spend an hour a day stamping documents: "I will be watching / gazing at / the wall – in the gallery. For exactly one hour a day. On my back there will be a note, with the following text on it: 'I am glad if I can watch / gaze at / the wall for an hour a day', and 'I will be stamping at a writing-table – in the gallery. / Only a zer0! / For about one hour a day'. On the writing-table there will be a note, with the following text on it: 'I am glad if I can stamp a zer0'."[11]

The zero-stamps were circular, with a zero in the centre and the label "zero-stamp by Endre Tót". Gladly seated at a typewriter or wielding one of his rubber stamps, Tót took on the guise of an unkempt clerk, eagerly fulfilling his norm. Tót's zeros and stamps filled piles of the "County Borough of Blackburn Recreation Committee Museums and Art Galleries" letter-headed notepaper. Each page was carefully labelled and dated. Appropriately the pages carried a coat of arms with the Latin inscription ARTE ET LABORE, rhyming with the solemnity of Tót's own labour of bureaucratic love, and highlighting the universality of the bureaucratic work ethic, and the art institution as part of a wider bureaucratic sphere. On the one hand Tót played at being a clerk, engrossed in the bureaucratic bind, and on the other, he clearly appropriated the authority of the official seal for his personal ends. One of the stamps he used on his correspondence read "DOCUMENTS MAKE ME CALM", as though stamping served for Tót as a way to convince himself that everything was in order.

If, as Benjamin Buchloh argued in Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions, a bureaucracy impulse was conceptualism's key feature, and Western conceptualism unwittingly represented "the last of the erosions (and perhaps the most effective and devastating one) to which the traditionally separate sphere of artistic production had been subjected in its perpetual efforts to emulate the regnant episteme within the paradigmatic frame proper to art itself", Tót's mimicry of the late socialist bureaucratic episteme was, in my view, more humorous – more akin to the Fluxus spirit[12]. If Tót "mimed the operating logic" of late socialism, he was well aware that there was nothing to be gained by exposing the socialist state's ambition to use artistic production as a tool of ideological control – after all, the authorities had always done little to disguise this aim. In personal terms, though, there was a good deal to be gained by playing the part of the Eastern artist.

Tót's primary audience was undoubtedly a western one, and, for the most part his jokes were jokes for export – playing into the hands of Western visions of the East as a thoroughly bureaucratised universe. As such, Tót's took advantage of the East-West dynamic, as characterised by Slavoj Žižek, the mechanism according to which: "Eastern Europe functions for the West as its Ego-Ideal (Ich-Ideal): the point from which the West sees itself as a likeable, idealized form, worthy of love. The real object of fascination for the West is therefore the gaze, namely, the supposedly naïve gaze by means of which Eastern Europe stares back at the West, fascinated by its democracy"[13].

Arguably, though, Tót's espousal of what Buchloh later called conceptualism's "restrictive definitions of the artist as a cataloguing clerk", was more than just a way to poke fun at pen-pushing State bureaucrats, usurping their role – although this also came into it[14]. By performing his zero-typing action as part of the Fluxshoe tour, in a series of institutions in the UK, Tót also critiqued Anglo-American conceptualism's efforts to deal a final blow to the artist as expressive subject. Sol Le Witt had announced, in 1967, that the goal of the conceptual artist was "to give viewers information" and to "follow his predetermined premise to its conclusion avoiding subjectivity. The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloguing the results of his premise"[15].

Tót, however, far from evacuating himself from the conceptual project, placed himself centre stage, mocking what Buchloh called conceptual art's "aesthetic of 'indifference'"[16]. He manifestly failed to offer any serious analytic proposition of his own – as he put it: "If Kosuth was a conceptualist, then I am not one". What interests Tót, is not so much the proposition, but the performative role of the clerk. He recognised the secret power in this position. As Roland Barthes explained, in his ironic "report of the clerk to his master" – "You have every mastery of me, but I have every knowledge of you."[17]

In a double bluff, he used action to restage the pitfalls of conceptualism and to make a critique of its premises, proving that the artist clerk is neither humble nor innocent but ultimately seeking self-promotion. Oscillating between affirmation and negation and, through systematic repetition, staging the critical exhaustion of both, Tót displayed his weariness with the dichotomy. By abolishing the distinction between "underground language" and "official language" and fusing the two into an ironic series of declarations that can be read as conformist or dissident simultaneously, he not only called into question the appropriation of art for ideological purposes, but also its potential as a vehicle for critique.

1 László Beke, Lóránd Hegyi, Péter Sinkovits (eds), Iparterv 68-80: Kiállítás Az Iparterv Diszterméuben, Budapest, 1980, Január 30 – Február 15.
2 Jean-Marc Poinsot, La Communication à distance et l'object esthétique (1971), available online at www.archives.biennaledeparis.org/fr/1971/tex/poinsot.htm. See also: Jean-Marc Poinsot, Mail Art. Communication à distance, Paris, Cedic, 1971.
3 Tót, cited in Tót Endre: semmi sem semi, p. 32.
4 Author's interview with Tót, Köln, 6 January 2006.
5 László Beke, "Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas", in Richard Martel (ed.), *Art Action 1958-1998*, Quebec, Éditions Intervention, 2001, p. 228.
6 Géza Perneczky, "'Long Live the Culture Bungler!' The Mail Art Movement in Hungary", in Guy Schraenen (ed.), *Mail Art. Osteuropa Mail Art im Internationalen Netzwerk: Kongress Dokumentation: Drei Tage Rund um alternative Kommunikation*, exh. cat., Schwerin, Staatliches Museum, Budapest, Műcsarnok, 1998, p. 44.
7 Author's interview with Tót, *loc. cit.*
8 Ken Friedman, "Endre Tót: Silence at the Turning Point", in Tót Endre: semmi sem semi, p. 38.
9 Andrea Bordács, "The Joys of a Rain-Maker. Endre Tót's retrospective exhibition Nothing ain't Nothing", "Ùj Művèszet", 6 / 10, October 1995, p. 77.
10 László Beke, "Węgierskie aspekty performance", in Grzegorz Dziamski Henryk Gajewski and Jan Wojciechowski (eds), *Performance*, Warsaw, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984, p. 129.
11 When Budapest manufacturers refused to produce his rubber designs, Tót reportedly succeeded in having his stamps made is Zurich. Author's interview with Endre Tót in Köln, *loc. cit.*
12 Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", "October", 55, Winter 1990, pp. 105-143.
13 Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 200.
14 Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 140.
15 See also Sol Le Witt, "Serial Project #1, 1966", "Aspen Magazine", nos. 5-6, 1967, unpaginated.
16 Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 121.
17 Roland Barthes, *A Lover's Discourse*. Fragments, London, Vintage, 2002, p. 229.

dosare de artist // PORTFOLIOS

Olimpiu Bandalac, *Spațiul Descoperirii*, expoziția „Întâlnire cu Sfinxul" 2005 – 2015 / Solo Show, Galeria Victoria Art București. *Courtesy of the artist*

OLIMPIU BANDALAC
Întâlnire cu Sfinxul

În general, în lucrările mele urmăresc interactivitatea cu publicul, de aceea am fost mereu interesat de ambient și instalație. Elementele arhaice aparținând culturii locale constituie puncte de pornire în lucrul meu. Istoria noastră este lungă și bogată, iar eu descopăr infinite posibilități și influențe mulțumită amestecului moștenirii estice cu cea vestică. Născută și clădită la jumătatea distanței dintre Europa și Asia, dintre Nord și Sud, structura noastră este complexă și oarecum confuză. Arta mea pendulează între aceste elemente. Pentru lucru folosesc uneori materiale simple, unele reciclate, prezentarea finală fiind foarte importantă. Începând cu anii '90 am fost atras de noile media și performance. Hrănite din entuziasmul perioadei petrecută de mine în cinematografie (13 ani în studiouri de animație) filmele video, proiectele multimedia și acțiunile live în public, m-au ajutat să ies din zona tradițională a artelor. Cred că încercarea de a păstra prospețimea elementară a contactului cu hârtia, pânza, stratul fotosensibil, raza de lumină, definesc programul meu artistic. Lucrul meu pendulează între tehnicile artistice tradiționale și noile media de exprimare.

Olimpiu Bandalac, *Spațiul Descoperirii*, expoziția „Întâlnire cu Sfinxul" 2005 – 2015 / Solo Show, Galeria Victoria Art București. *Courtesy of the artist*

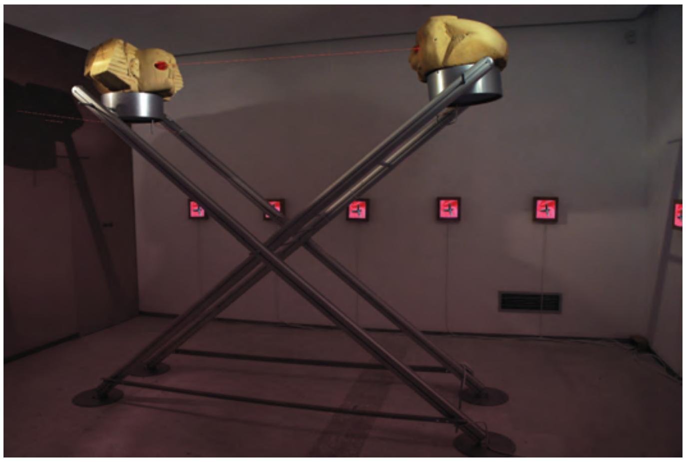
Câteva gânduri

Expoziția „Întâlnire cu Sfinxul" 2005 – 2015 / Solo Show, Galeria Victoria Art București, (decembrie 2015–ianuarie 2016)

Pornind de la explorările mele în munții Bucegi (România) - începute în 2005 - unde o stâncă transformată permanent de natură poartă numele de Sfinx, am traversat o serie de stări care m-au marcat profund. Lucrul meu, în calitate de artist, a fost afectat și nu m-am mai putut gândi la altceva. Am citit cât mai mult și, aproape atras ca de un magnet, am revenit pe acel platou muntos golaș. Concomitent, am imaginat și întreprins călătorii succesive către deșertului Sahara (Egipt), unde tronează marele Sfinx de la Gizeh (Cairo) - considerat cea mai mare sculptură realizată vreodată de om.
Sfinxul egiptean marchează de fapt începutul deșertului - o întâlnire fascinantă și înfricoșătoare pentru artist. Deșertul pare să se prelungească peste distanțele geografice, nivelând parcă depărtarea enormă dintre cei doi sfincși, unul - creație, ce inițial pare una a naturii, celălalt - creație a omului. Vârstele celor doi sfincși par să fie apropiate, cel puțin din perspectiva muritorului de rând. Deșertul cuprinde și învăluie totul, pustiind sufletește pe cel care se află cu picioarele în nisip. Pot percepe un schimb de „mesaje" subteran între cei doi sfincși, iar fascinația de a-i vedea împreună m-a făcut să „alerg" de la unul la celălalt...
Pentru mine „a sta și a tăcea" în preajma fiecăruia dintre Sfincși este cel mai notabil lucru făcut în ultima vreme. Pare o temă fără vârstă, la care m-aș putea întoarce oricând, lăsând-o mereu neterminată. Materialele filmate și imaginile se constituie în documente ale unei stări de așteptare nedefinite, unde „instabilitatea" din anii trecuți se risipește. Deșertul infinit te lasă mut, nimicnicia ta ca ființă pieritoare devine evidentă și aduni dovezi ale inutilității zbaterii zilnice. Ca și artist „simt" că între cei doi sfincși se întâmplă ceva... Revelația acestei legături „subterane" sau „aeriene" m-a condus în cercetările mele. Dar, subliniez că la baza acestora stă numai intuiția mea de artist - firul meu călăuzitor.
Proiectul „Întâlnire cu Sfinxul" se constitue drept un reflex al stărilor artistului în fața grandorii naturii, a puternicei ei nemărginiri în contrast cu nimicnicia și fragilitatea ființei omenești, ce-și caută oglindirea și propria cunoaștere. Ființele pereche de pe pământ (gemenii) se contemplă și se oglindesc, la fel ca și cei doi Sfincși. Perechi de creaturi se confruntă de la distanță, în timp ce universul își continuă evoluția în spirală, netulburat (reprezentat de simbolul „Uroboros"). Zbaterile

Olimpiu Bandalac, *Spațiul Descoperirii*, expoziția „Întâlnire cu Sfinxul" 2005 – 2015 / Solo Show, Galeria Victoria Art București. *Courtesy of the artist*

Olimpiu Bandalac, *Spațiul Iluminării*, expoziția „Întâlnire cu Sfinxul" 2005 – 2015 / Solo Show, Galeria Victoria Art București. *Courtesy of the artist*



Olimpiu Bandalac, *Spațiul Incercării*, expoziția „Întâlnire cu Sfinxul" 2005 – 2015 / Solo Show, Galeria Victoria Art București. *Courtesy of the artist*

noastre zilnice, angoasele și ambițiile pălesc, se disipează ca și nisipul printre degete. Este ceea ceea ce se întâmplă în „Spațiul descoperirii".

Cu toate aceste premize pesimiste, omul continuă să construiască și-și ia drept aliat tocmai natura. În „Spațiul de încercare/ înfruntare" este imaginată o instalație funcțională ce se constitue într-un motor al universului, destinat sa repună în cauză condiția omului în acord cu universul. Ruptura cu acesta s-a produs mult prea demult, in illo tempore, când cerul și pământul formau un tot.

Având înmagazinată o energie uriașă, pe care artistul o simte și o mărturisește, cei doi Sfincși pot re-activa motorul universului. Fasciculele luminoase (raze laser) trimise între ei și către bolta cerescă sugerează acestă nouă activitate creatoare.

Aceste zbateri și încercări sunt urmate, în „Spațiul iluminării", de o mare de liniște – unde se poate contempla Răsăritul. Este ceea ce sperăm să vedem și să revedem după orice confruntare majoră. Cine a vazut răsăritul (așa cum l-am văzut eu pe Muntele lui Moise, în Sinai) poate fi încredințat că mai există o speranță, în univers.

DAN PERJOVSCHI
Istoria de aproape

Text
DARIA GHIU

În 1997, la Chișinău, artistul Dan Perjovschi a realizat un performance pe care l-a intitulat Life from the Ground. *„Mă târăsc cu fața în asfalt, descriu la microfon (amplificat) ce văd. Sunetul se aude în sala de expoziție... 1 oră”[1]. La extrema cealaltă – sau poate, din contră, foarte aproape de această situație – se află un Dan Perjovschi contemporan, care folosește propria expunere totală și descrie, prin desenele și mesajele lui, realitatea din jurul său, plasându-se în vecinătatea ei, ori, din contră, luând o considerabilă distanță față de aceasta. Live from the Ground pare metafora perfectă pentru o întreagă existență: artistul ca reporter de teren, preocupat de cele mai mici detalii din jurul său, preocupat de lumea marginală, pe care să o traducă în cuvinte și desen. Altfel spus, artistul care privește către ceea ce noi neglijăm, către lumea mică, către insignifiant, pe care decide să îl facă public, instaurând un „cod etic”[2] propriu. Artistul care folosește propriile arme de înțelegere a lumii, pe suporturi temporare.*

Deși ar părea că mutăm acest text în registrul poeticului, și nu în cel al criticii de artă, o afirmație precum cea conform căreia artistul Dan Perjovschi își trăiește viața sub forma unui imens proiect de artă conceptuală nu face altceva decât să ușureze și să îngreuneze, în același timp, miza acestui articol. Să faci o analiză a operei lui Dan Perjovschi este deopotrivă un gest aparent simplu, la îndemână, cât și unul deosebit de complicat. Opera lui Dan Perjovschi este arborescentă și pendulează între gesturi conceptuale *per se* și acțiuni în al căror centru stă desenul, cu un referent exterior lui, desene care captează realități cotidiene de mai mare sau mai mică amploare.

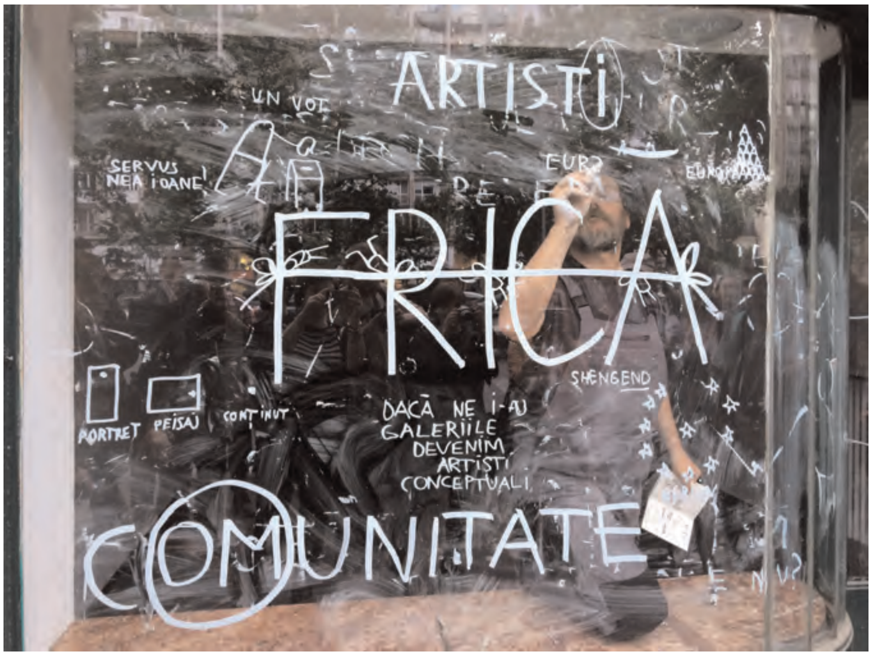
Gest conceptual pur ar putea să fie considerat, de exemplu, cel prin care artistul și-a tatuat, într-un performance public, în 1993, în cadrul Festivalului „Zona” de la Timișoara, „România” pe umăr, pentru ca, zece ani mai târziu, în *Removing Romania*, să elimine acest tatuaj, tot într-un performance, cu ocazia expoziției „In den Schluchten des Balkans” ("In the Gorges of the Balkan"), curatoriată de René Block. Ștergerea publică a acestui tatuaj, cu ajutorul laserului, a însemnat mai mult decât o anulare a României și luarea unei distanțe față de propria țară: a însemnat și diseminarea unor molecule microscopice în tot corpul, altfel spus, identificarea totală cu „România”, un gest de apropriere definitivă.

Acțiunile care au în centru desenul sunt, în cazul lui Perjovschi, orice gest de marcare temporară a unui teritoriu, cu ajutorul markerului ori a cretei, cu reprezentări grafice, fie că ne referim la spații de muzeu (MoMA, New York, 2007), spații de trecere aflate tot în contextul artei (Bienala de Artă de la Veneția, Arsenale, 2007), spații publice, ferestre către stradă aparținând unor galerii cu statut incert (iunie 2016, proiectul *„Arta la fereastră – Galeria Simeza"*).

Dan Perjovschi, *Life from the Ground*, 1997, Chișinau. *Courtesy of the artist*

Luăm ca definiție pentru artă conceptuală pe cea cu care se deschide cartea cu același titlu, *L'Art conceptual*, de Tony Godfrey: „Arta conceptuală nu se agață nici de forme, nici de material, ci de idei și sensuri”[3] și, în cuvintele lui Lucy Lippard: „Arta conceptuală, pentru mine, semnifică o operă în care ideea este esențială și materialul secundar, fără greutate, efemer, ieftin, fără pretenții și / sau dematerializat”[4]. Joseph Kosuth ne completează definiția: „arta conceptuală are ca principiu de bază ideea conform căreia artistul muncește asupra sensului, și nu asupra formei, culorilor și materialelor”[5].

În această cheie a dematerializării, fiecare gest artistic al lui Dan Perjovschi poate fi citit ca element dintr-un sistem complex, un tot construit programatic, din acte prin care obiectul de



Dan Perjovschi, *Arta le fereastră - Galeria SIMEZA*, 2016. Coordonare și curatoriat proiect: Anca Boeriu, Corina Gabriela Duma
„Arta la fereastră - Galeria Simeza" este un proiect organizat de UAP Bucureşti pentru a atrage atenţia publicului larg asupra dispariţiei/ închiderii spaţiilor de expunere şi de lucru din Bucureşti. Fotografie: Corina Duma

Dan Perjovschi, *rEST*, 1999, Pavilionul României, Bienala de artă de la Veneția, curatoare: Judit Angel. *Courtesy of the artist*

Dan Perjovschi, *Print screens, Facebook*, 2013. Desene de Dan Perjovschi, preluate în alte context. *Courtesy of the artist*

artă este continuu destructurat, prin curățarea suportului și reintrarea acestuia din urmă în circuit. Vorbim despre ștergere ca act asumat de artist: dispariția desenelor prin intervenția vizitatorilor care calcă pe podea pentru a vedea și citi tocmai desenul situat acolo (Pavilionul României, Bienala de Artă de la Veneția, 1999, rEST), prin intervenția organizatorilor de expoziție la finalul acesteia (zugrăvirea pereților la MoMA, New York, 2007, de exemplu, ori spălarea ferestrelor la Palais de Tokyo, Paris, 2012, în cadrul Trienalei de Artă) ori prin chiar intervenția artistului ca parte din show, în fața spectatorilor, pentru a elibera suprafața de lucru pentru noi desene (Galeria Simeza, 2016).
Un alt caz vizează o dematerializare simbolică, prin apariția desenelor în presă, pe hârtie de ziar, cum ar fi revista *22*, locul în care artistul publică desene săptămânal din anii '90: în această situație, deși desenul rămâne pe hârtie și într-o arhivă, el își pierde actualitatea și dispare de pe piață, în regim de câteva zile. Un caz mai recent de dematerializare, asupra căruia voi reveni, este apariția cu desen și text într-un spațiu care ia ca premise de lucru tocmai dematerializarea, tocmai absența materialului: mediul virtual și lucrările care răspund unei realități imediate, plasate pe rețele sociale, cum este Facebook.
Înainte să revenim asupra acestui al treilea tip de spațiu, merită detaliat în câteva rânduri unul dintre cele mai recente proiecte ale lui Dan Perjovschi, din cadrul unei serii mai mari, în care au fost implicați mai mulți artiști, intitulat "Arta la fereastră – Galeria SIMEZA", inițiat de Corina Gabriela Duma şi Anca Boeriu și desfășurat la Galeria Simeza, un spațiu de artă aparţinând Uniunii Artiştilor Plastici din România, pus în pericol de fragilitatea clădirii. Din această cauză, vizitatorii s-au aflat brusc în imposibilitatea de a mai intra, ceea ce a dus la unica plasare a artistului în spațiul expozițional, punându-se doar pe sine într-un posibil pericol. Așadar, la începutul lunii iunie, artistul s-a instalat pentru câteva ore în spațiu, iar vizitatorii – pe stradă, au asistat la spectacol. Dan Perjovschi a umplut cu desene ferestrele, apoi a șters rapid tot (și a lăsat dâre albe în urma sa), apoi a desenat din nou. A repetat acest gest de mai multe ori. Desenele discutau situația spațiului în sine ori pe cea politică – națională ori internațională. Fereastra a rămas, la final, pentru câteva zile, cu ultimul rând de desene și mesaje, desenele precedente fiind documentate (sau nu) în fotografii.

Desenele pe care artistul le postează pe Facebook, pe propriul său wall, reprezintă o altă situație de expunere totală. Wall-ul / Zidul virtual devine locul în care desenul răsare imediat, dintr-o pură întâmplare: istoria, prezentul, știrea se transformă, aproape pe loc, într-un desen cu mesaj.
Artistul se află mereu în spatele ecranului, nu e doar un canal obiectiv de informații, ci, mai ales, o entitate care le procesează. Altfel spus, un „interpret", un comentator, un „traducător", care vine cu propria înțelegere și cu propriul umor. În acest caz, dematerializarea este deja produsă prin însăși condiția virtualului. Mai mult decât atât, comentariile vizitatorilor, „prietenilor" săi virtuali, modifică unghiul de percepție a lucrării inițiale și poate duce, în anumite cazuri, la nuanțarea lucrării, la alterarea ei. În alte situații (cazul Roșia Montană, de exemplu), desenele artistului s-au propagat cu o incredibilă viteză în mediul *offline*, ajungând să fie imprimate pe hârtii A4 ori cartoane și purtate la proteste. Altfel spus, cu anumite desene ale lui Perjovschi publicul s-a identificat.
Fie că observațiile vin de la pământ, de pe asfaltul concret, ori acestea sunt furnizate prin intermediul desenului, în mediul online, pe „zidul" virtual – la două extreme –, Dan Perjovschi e artistul pentru care suprafața de lucru e ceva temporar, orice încercare de a „grava" mesajul pentru totdeauna părând nu doar nenecesară, dar de evitat. Arta sa riscă așadar să nu poată fi muzeificată; sau muzeificarea ei, conservarea acesteia, să se petreacă la un alt nivel, prin intermediul documentării momentului, prin fotografie ori prin publicarea unei cărți. Astfel, lucrările lui Dan Perjovschi captează contextul larg, inclusiv pe cel artistic, și devin o mărturie extinsă asupra societății, asupra a ceea ce artistul a „văzut", la un moment dat, în jurul său.

1 Email trimis de artist autoarei textului, 24 aprilie 2016.
2 Istoric de artă și o bună cunoscătoare a lui Dan Perjovschi, Kristine Stiles folosește această sintagmă când vorbește despre desenele artistului, într-un studiu recent intitulat "Acute Civility in Dan Perjovschi's Core Drawings", apărut în Gabriela Gantenbein (ed.), *Textures of Thought: Geta Brătescu, Ion Grigorescu, Dan Perjovschi*, Passagen Verlag Wien, 2015.
3 Tony Godfrey, *L'art conceptuel*, Phaidon Press, 2003, traducere din limba engleză de Nordine Haddad, p. 4.
4 *Idem*, p. 14.
5 *Ibidem*.

NECULAI PĂDURARU
Spirite umane

Cuvintele mele sunt un fel de pietre dintr-un joc pentru cel care doreşte să descifreze iţele jocului. Sunt destule capcane întinse prin colţuri ascunse în care se poate rătăci acela care nu are răbdare şi nu are imaginaţie. Cuvintele sunt scrise pentru a provoca spiritul cititorului. Între obişnuit şi surprinzător este o graniţă subţire, ca lama briciului, în care te poţi tăia dacă nu ai răbdarea şi înclinaţia potrivită.
Este foarte important unghiul din care priveşti lucrurile. Opera artistului este un dar pentru privitor. Tot ce am făcut şi fac are ca scop să mă cunosc. Pentru mine, arta este un mijloc intelectual de a transmite sentimentele şi informaţiile pe care le deţin – din lumea pe care o cunosc – către lumea care este interesată. M-am gândit la un fel de bancă pe care se aşază privitorul şi meditează la oferta mea.

Imagine din expoziţia personală „Spirite umane" de la Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, 2015. *Courtesy of the artist*

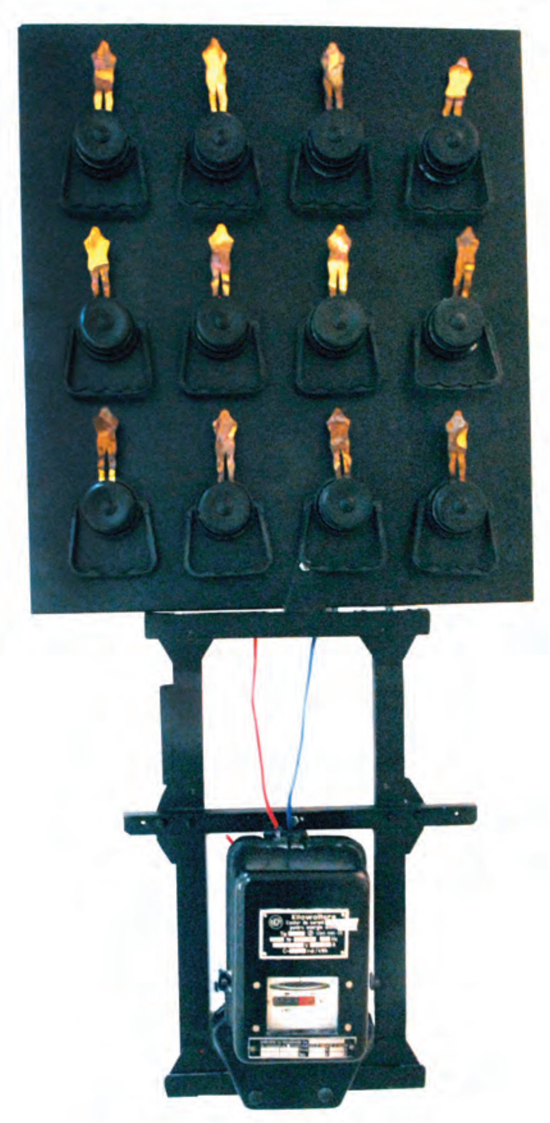
Imagine din expoziţia personală „Spirite umane" de la Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, 2015. *Courtesy of the artist*

Neculai Păduraru, *Globalizare*, alamă, bronz. *Courtesy of the artist*

Lucrările din ciclul „Spirite umane” sunt proiecţii ale imaginaţiei mele, pe care le-am făcut vizibile şi le-am prezentat publicului. În depozitul memoriei mele sunt informaţii stocate într-un izvor viu de care mă pot sluji. Am încercat să atrag atenţia asupra spiritului uman, despre care ne imaginăm că ştim multe, dar de fapt nu cunoaştem mare lucru. Voi continua să-mi pun întrebări. Sunt spiritele o formă de energie care circulă în univers? Oare extratereştrii pot fi spiritele noastre care se întorc acasă?... Cine ştie?... Ce sunt visele? Ce ne spun visele? Poate visele noastre sunt formele de existenţă ale unor spirite care locuiesc în noi şi ele ne poartă în cele mai misterioase lumi!
De câte ori am visat că zbor, de fapt spiritul meu zbura. Aproape toate lucrările mele s-au născut din visele mele. Nu căutaţi, aici, sculptura savantă, căutaţi misterul unei călătorii imaginare – ideea reprezentării spiritului uman – în locuri şi lumi diferite. Dacă nu avem grijă de spiritul nostru, mi-e teamă să nu devenim nişte roboţi. Lucrările din ciclul „Spirite umane” sunt nişte instalaţii ale tiparelor umane, prezente în locuri şi situaţii diferite. Pentru mine, în abordarea „Spiritelor umane”, virtuozitatea nu mai este prioritară. În urma numeroaselor întrebări legate de „Spiritele umane”, am încercat să subliniez cât de preţioase şi cât de apropiate pot fi ele de noi. Într-o altă lume, m-am întâlnit cu spiritul tatălui meu, venind din ţinutul umbrelor, străbătut de întuneric şi frig. L-am luat în braţe, ca să-l simt aproape, dar parcă ţineam un fel de compas din cozonac pe care-l mişcam cu frică, ca să nu se sfărâme – mutându-l când pe un picior, când pe celălalt, măsurându-mi umbra.
Se spune despre creaţia umană că are la bază energia şi spiritul uman. Lucrările mele conţin energia mea, viaţa mea şi spiritul meu. Prin lucrările din ciclul „Spirite umane” mă străduiesc să fac o punte între om – operă – spirit. Încerc să aduc lumea

Imagine din atelierul artistului. *Courtesy of the artist*

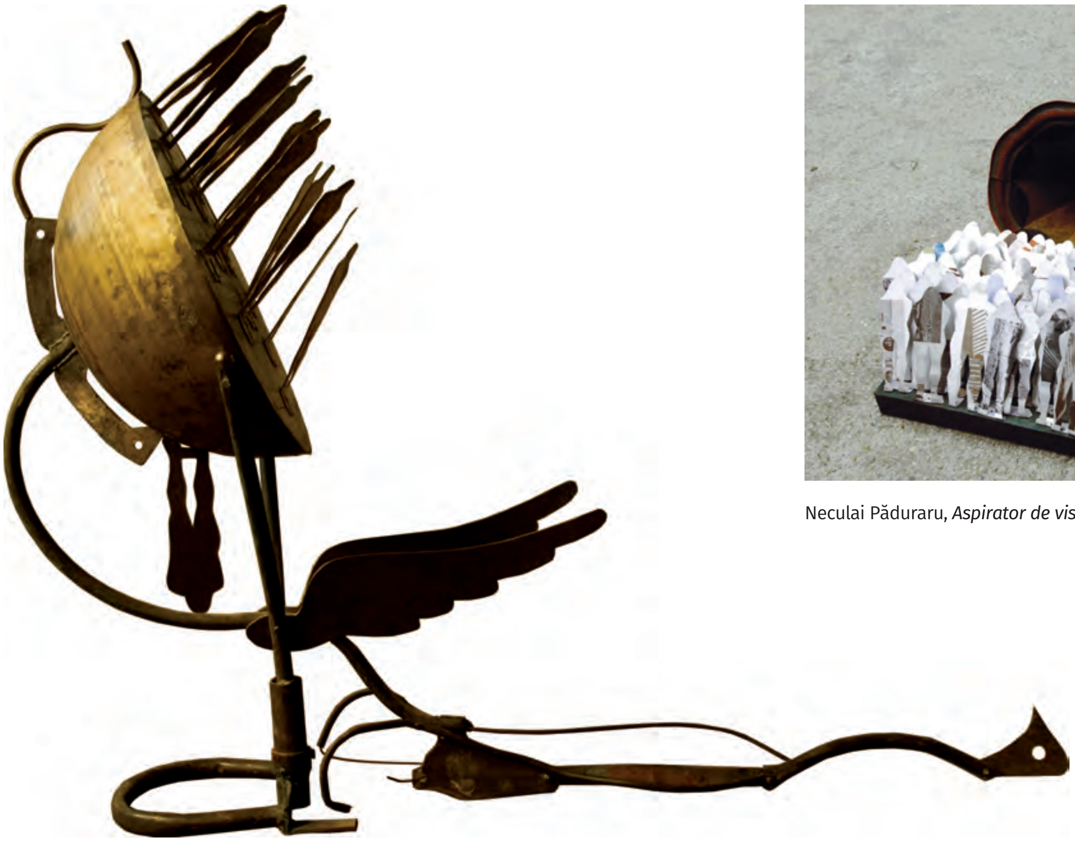
Neculai Păduraru, *Artistul și opera*, desen pe hârtie. *Courtesy of the artist*



Neculai Păduraru, *Contor curent artistic. Courtesy of the artist*

Neculai Păduraru, *Vise ruginite. Courtesy of the artist*

Neculai Păduraru, *Aspirator de vise*, desen pe hârtie. *Courtesy of the artist*



Neculai Păduraru, *Planeta cu spirite. Courtesy of the artist*

invizibilă într-o lume vizibilă. În ograda mea, rândunelele se aşezau pe sârma pe care întindea mama rufele, ciripeau frumos, dar nu înţelegeam de ce nu-şi fac cuib sub streaşina casei. La întrebările mele, tata a tăiat în tablă conturul a două rândunele pe care le-a pus pe casă. Mi-a vorbit de spiritul rândunelelor care ne ocrotesc casa, dar eram prea mic şi n-am înţeles nimic despre spirit; până când rândunelele şi-au făcut cuib sub streaşină. În satele noastre, încă se mai văd pe case contururi de păsări, tăiate în tablă, anunţând prezenţa acelui spirit. Astăzi, eu, cu energia mea, tai în tablă siluetele umane, aşezându-le în planuri diferite, pentru a da profunzime compoziţiei.

Poate, ca să înţelegem mai bine spiritele, ar trebui să pătrundem în lumea lor, să devenim ca ele, să ne pierdem printre ele, aşa cum ne-am pierde într-o mulţime de oameni, întrebându-ne ce-am văzut şi ce-am înţeles. Să mergem pe drum, prin pădurea de duhuri, fără să le supărăm, chiar dacă le simţim – tot timpul – în spatele nostru. Se întâmplă să întoarcem capul, dar să nu le vedem. Le simţim privirea în ceafă, dar mergem mai departe. Spiritul meu este întrupat în dimensiuni discutabile, având libertatea de a călători în cele mai diverse lumi, întorcându-se în corpul meu atunci când doreşte – aducându-mi bucuriile sau tristeţile lumii.

Operele mele sunt cuiburi pentru spiritul meu, loc de odihnă pentru vremea în care trupul meu nu-l va mai putea găzdui. Când nu voi mai fi, sper să nu moară spiritul meu, ci să vieţuiască şi să ajungă la privitori prin intermediul lucrărilor mele. Viaţa mea este o pădure de gânduri, pe care le-am oferit oamenilor. De la Sagna vin toate, pe care le-am văzut, le-am trăit şi le-am comparat cu alte minuni ale lumii. Mi-e gândul la toate câte au fost, câte or să mai fie şi câte vor mai rămâne.

Neculai Păduraru, *Emisie-Recepție. Courtesy of the artist*

„Sens” în loc de „concept”

VLAD BASALICI

în dialog cu: RALUCA VOINEA

În 2012, artistul Vlad Basalici a luat decizia de a-şi data toate lucrările începând din acel moment cu „2012”, indiferent dacă acestea sunt realizate în 2014, 2024 sau 2034. Timpul urma să stea în loc, iar mulți au crezut că acest lucru se va întâmpla cu întreaga viaţă de pe pământ pe 21 decembrie al acelui an. Apocalipsa însă nu s-a arătat, cu atât mai puţin în forma descrisă de profeţii săi – deși ea continuă să amenințe planeta și să fie evaluată (de către oamenii de știință, de data asta) ca fiind mai mult sau mai puțin sigură și apropiată.

Vlad Basalici, *Largo*, 2012, performance. *Courtesy of the artist*

Unul dintre proiectele pe care Vlad Basalici le-a început în 2012 este *The Last Archive*. Mai întâi, a colecţionat, cu ajutorul prietenilor şi susţinătorilor, o serie din ceea ce ar fi putut fi ultima ediţie a unor ziare, din Australia până în China, din România până în Germania şi în Statele Unite, toate publicate pe 21 decembrie 2012. Unele dintre aceste ziare anunţau cu litere incendiare (auto)distrugerea lumii noastre, altele îşi continuau fluxul obişnuit de ştiri, despre economia globală, mici găinării cotidiene sau performanţe din sport, de servit la cafeaua de dimineaţă sau în călătoria cu metroul. *The Last Archive* a fost astfel mai întâi o colecție, iar apoi a ajuns să includă în fiecare an un proiect care răspunde colecției. Până acum au fost realizate trei proiecte în această serie: Péter Szabó: *The Old, the New and the End* (2013), *Monotremu: Redemption Day* (2014) şi *Giles Eldridge: What Happens If Nothing Happens* (2015). Proiectul rămâne deschis. Mai jos o scurtă conversație cu Vlad Basalici, despre practica sa în contextul artei conceptuale.

Arta conceptuală

Vlad Basalici: Mi se pare că arta conceptuală a devenit un termen umbrelă (folosit mai des peiorativ) care poate să fie aproape orice fel de artă actuală care e legată de noțiuni ca proces, context, documentare, ready-made, aspecte care oricum au ajuns să fie integrate în ceea ce înseamnă arta, conceptuală sau nu. De exemplu, orice lucrare este interconectată cu un context care e parte din ceea ce faci, accepți sau nu asta. Să luăm situația desenelor de pe zidul ghetoului din Baia Mare, realizate de studenții de la Universitatea de Arte din Cluj, la invitația primarului rasist, care i-a instrumentalizat. Aceste desene, deși aveau o doză de naivitate nu au putut să scape unui context care are implicații mai largi. Acest termen, „concept”, e atât de vag în artă, neavând mare legătură cu modul în care este folosit în filozofie sau chiar în lucrările canonice din anii '60, şi acolo rămâne problematic. Chiar dihotomia asta,

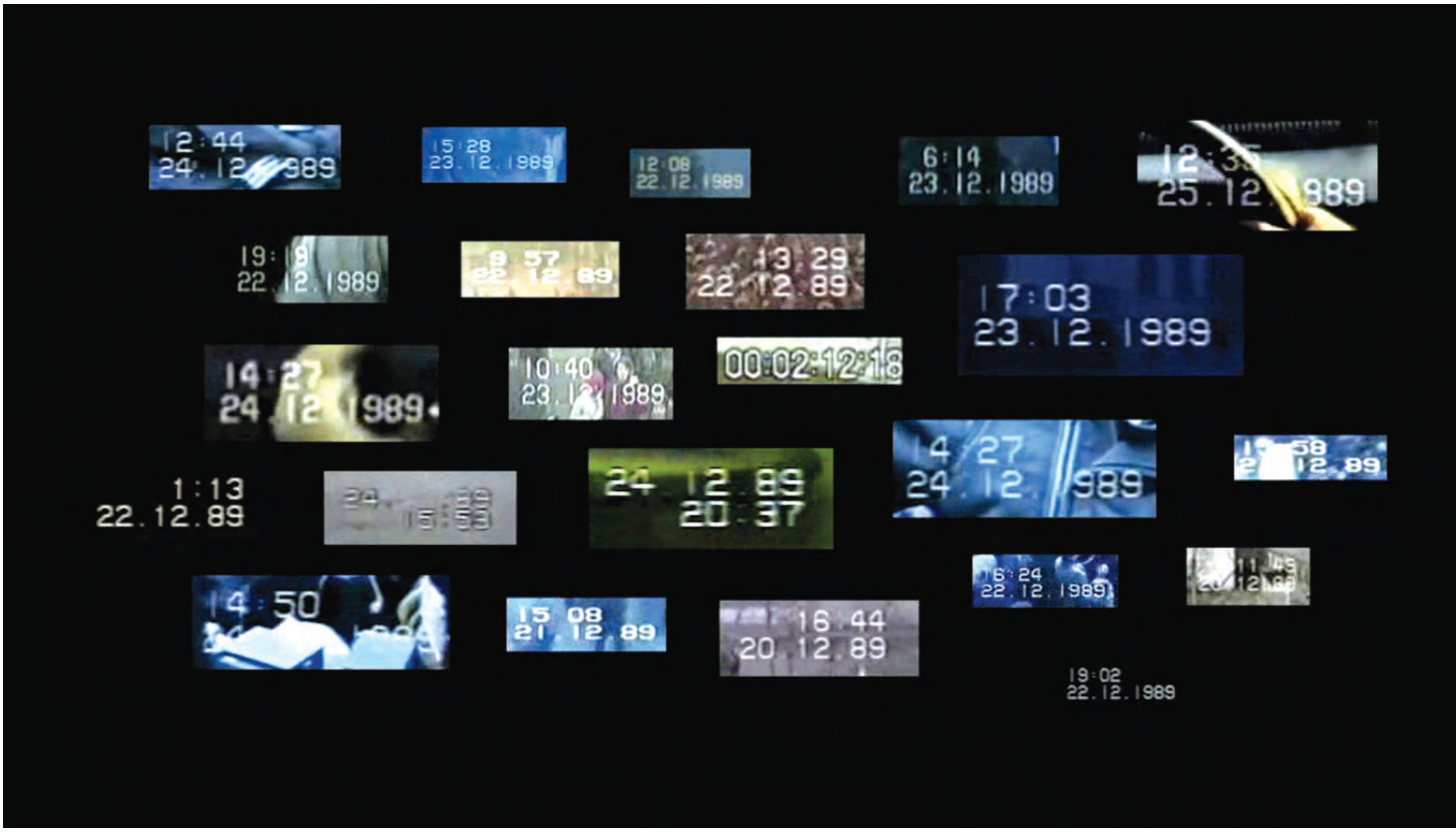
experiență estetică vs. cunoaștere e falsă, cel puțin în tradiția kantiană în care am fost educat în facultate, unde cunoașterea implică atât concept, cât și intuiție sensibilă. Aș folosi mai degrabă termenul de „sens” în loc de „concept”. Care e sensul lucrării X?

Arta conceptuală românească

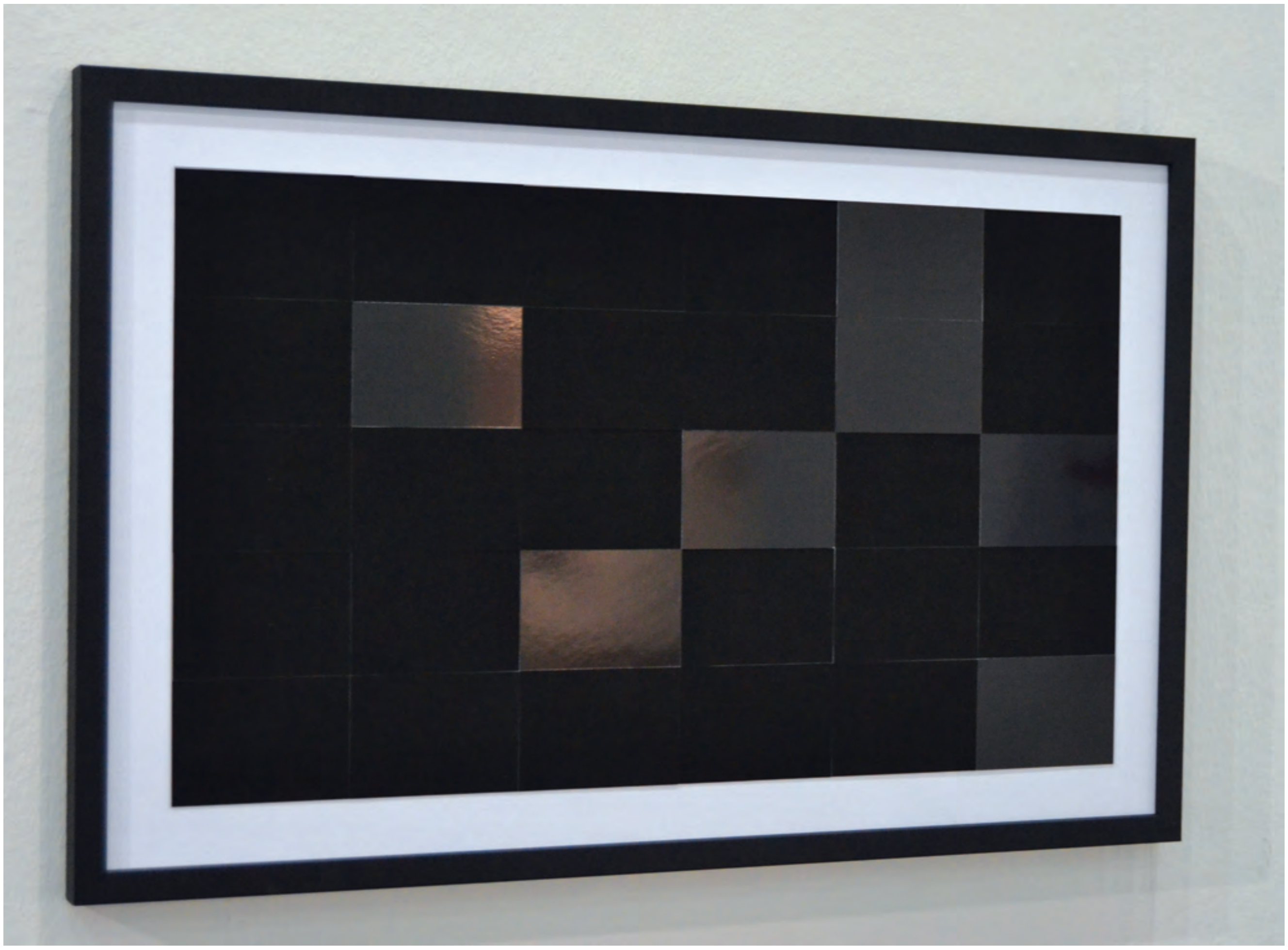
V.B.: Aș evita să folosesc sintagma „artă conceptuală românească”, în primul rând, fiindcă nu e un demers unitar programatic, ceea ce se întâmplă sunt strategii individuale asumate ca atare, în funcție de sensibilități și influențe. Și apoi, mai apare o problemă legată nu de arta în sine, ci de receptarea ei. Când arta este băgată în acest sertar, pe care îl numim arta conceptuală, fie că e artă africană sau est-europeană, tinde să se uniformizeze și să fie percepută sub aceeași grilă epistemologică, deja cu o istorie strâmtă, cu un sistem îngust de referințe.

Raluca Voinea: Da, însă dacă te vezi activând într-un context, în care atât condiţiile de producție sunt similare, cât și presiunile economice, politice sau sociale, la care artistul răspunde sau pe care le evită, cred că te poți situa cumva prin raport la alți artiști, care activează în același context. Chiar dacă această raportare e una de distanță. Ai putea să dai câteva exemple de artiști din România, care ți se pare că au practici conceptuale interesante?

V.B.: Da, Miklós Onucsan mi se pare un artist care are o practică interesantă, prea puțin cercetată în România și chiar dincolo, unde inevitabil se impune canonul. Îmi place că în lucrările lui, armătura asta conceptuală poate fi decodificată până la un punct, dar, în același timp, lasă un rest care scapă unei singure



Vlad Basalici, *Intervale sparte / Broken Intervals*, 2012, video, 1'00. *Courtesy of the artist*



Vlad Basalici, *Fără titlu sau unele zile sunt mai bune decât altele (h) / Untitled or Some days are better than others (h)*, 2012, fotomontaj, serie compusă din 12 printuri cromogenice composite / photomontaj, a series composed of twelve chromogenic prints, 78 x 45 cm. *Courtesy of the artist*

citiri. Lucrările lui vin din direcții diferite și se întâlnesc, dar refuză să formeze o operă unitară, care are mai degrabă aspectul unui corpus, care în definiția dată de *Dicționarul limbii române literare contemporane* (1955-1957) înseamnă culegere de frag¬mente din mai mulți autori, de documente, inscripții etc. referitoare la un anumit subiect sau la o anumită epocă. Apoi un alt artist, care, din păcate, acum nu mai este activ e Eduard Gabia, de la care am învățat cum să îți pui întrebări atunci când construiești o lucrare. Practica lui presupune o armătură conceptuală, dar care nu avea scopul să faciliteze înțelegerea, cum se întâmplă cel mai des, ci să creeze o coerență organică, necesară pentru ca fiecare performance de-al lui să funcționeze după regulile proprii. E ca și cum ceea ce ți se înfățișează este un extraterestru, care iese din sistemul tău de referință, iar înțelegerea modului prin care el funcționează se produce în opoziție cu ceea ce deja știi.

The Last Archive

R.V.: Legat de percepția asupra artei, ca fiind locală sau nu, lucrarea ta, The Last Archive, e cât se poate de universală, când ai asamblat colecția de ziare ai pornit oare de la această paralelă, între cum producem cunoaștere, în același timp în care o receptăm?

V.B.: Cred că nu m-am gândit niciodată la *The Last Archive* ca la o lucrare proprie, ci mai mult ca la un context deschis către alți artiști, pe care nu îl pot controla, fiindcă lucrările care sunt realizate în cadrul arhivei nu sunt ale mele, doar am creat împreună cu tine condițiile ca să se întâmple ceva în fiecare an, pe 21 decembrie. În același timp, arhiva are legătură cu ceea ce fac, fiindcă se înscrie în aceeași logică, aceea care m-a determinat să îmi datez toate lucrările cu anul 2012. Dar să revin la întrebare. Da, cred că momentul producerii cunoașterii și momentul receptării ei produc un clivaj, mai puțin detectabil acum, când internetul e canalul principal de transmitere a informațiilor, dar e foarte vizibil în cazul arhivei care conține ziare care au fost tipărite pe 20 decembrie 2012, înainte de presupusa Apocalipsă și au fost citite pe 21 decembrie 2012, când deja contextul se schimbase. Chiar dacă posibilitatea sfârșitului lumii nu a fost luată în serios de la început, ea era înscrisă într-un câmp al posibilităților și se hrănea din dorința ca ceva să se întâmple, după criză.

R.V.: 21 decembrie a devenit pentru noi, în ultimii 3 ani, o dată fixă, pe de o parte, o certitudine (știm că va avea loc vernisajul unei expoziții inspirate de The Last Archive în spațiul de la tranzit.ro/București), pe de altă parte, reiterarea continuă a ultimului moment, pare un fel de ziua cârtiței, invităm de fiecare dată oamenii să trăiască alături de noi ceea ce ar putea fi ultimele lor clipe. Cum este pentru tine ziua de 21 decembrie și ce așteptări ai, în general, de la artiștii pe care îi invităm să propună un proiect în acest cadru?

V.B.: Cred că ceea ce îmi doresc cel mai mult e ca fiecare artist invitat să extindă spațiul semantic al arhivei și s-o apropie de experiența lor proprie. Apoi, mi se pare provocator faptul că odată cu trecerea fiecărui an, distanța de 2012 se lărgește și ce e relevant acum legat de arhivă începe să fie tot mai diferit față de ceea ce era de exemplu în 2013, primul an al The Last Archive după constituirea ei. De aici cred că vine provocarea pentru artiștii participanți, care produc o actualizare a sensului arhivei.

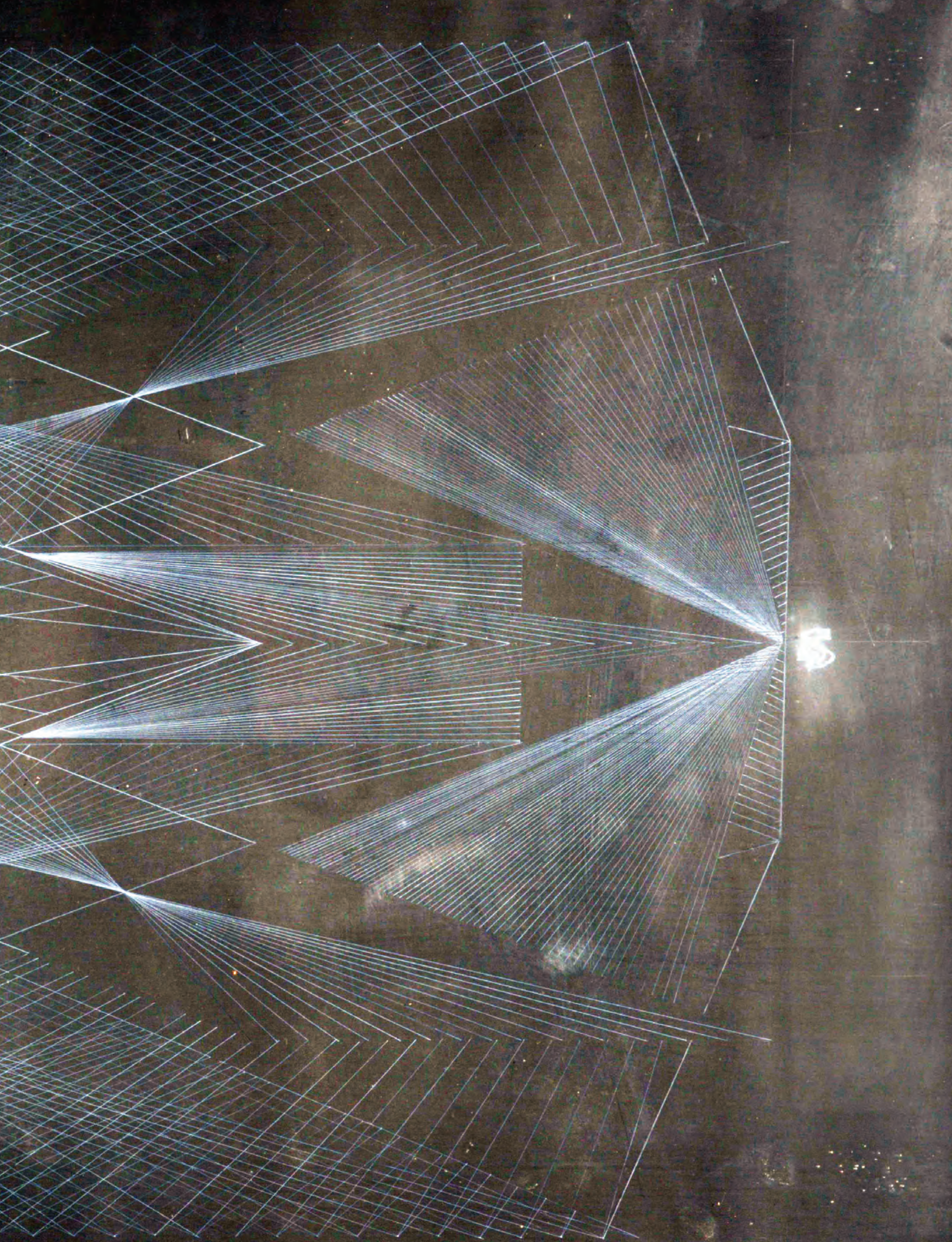
R.V.: Îl vezi ca pe un proiect care ar putea continua *ad infinitum*? De altfel, motivul pentru care ai decis să-ți datezi toate lucrările cu 2012 e legat de obsesiile tale pentru timp și pentru instrumentele cu care îl măsurăm, care sunt, în același timp, măsuri ale existenței umane. Ai putea vorbi despre câteva dintre aceste lucrări?

Alte proiecte

V.B.: Ar fi ironic ca un proiect despre sfârșitul lumii să continue la nesfârșit, mi-ar plăcea ca măcar să supraviețuiască mai mult decât mine. Am ales să îmi datez toate lucrările cu același an, fiindcă am vrut ca tot ce produc să existe într-o sincronicitate, împotriva unei narațiuni care implică o progresie de la o lucrare la alta. O să vorbesc un pic despre alte lucrări ale mele. *Este ceea ce este* e un performance în care m-am întrebat cum poate publicul să perceapă trecutul a ceva care tocmai s-a întâmplat în timpul unei piese care durează 45 de minute? În *untitled or some days are better than others*, am colat fotografii mate și lucioase cu mărimea 9 x 13 cm, ale unor suprafeţe negre, în ideea că atunci când elimini conținutul din fotografie, forma și mărimea ei mai păstrează un rest de conținut care funcționează ca un ready-made și acest ready-made se pliază pe o istorie personală, legată de formatul „9 x 13", cel mai des format developat în laboratoarele foto în epoca pre-digitală. În Privind, așteptând, produsă în cadrul primei expoziții de la tranzit.ro/București, *Km. 0. Reprezentări și repetiții ale Pieței Universității*, am plasat o cameră de supraveghere, care urmărea ceasul de la Universitate. A fost o lucrare în spațiul public, instalată fără aprobări, fiindcă erau mari șanse să nu primesc nici una. E una din lucrările în care folosesc ceasurile în mod literal, ca instrumente care normalizează timpul și îl fac să pară previzibil.

Vlad Basalici, *O casă unde obişnuiau să locuiască oamenii / A house where people used to live* , 2012, video, 4'50''. *Courtesy of the artist*

expoziții în România
// EXHIBITIONS IN ROMANIA

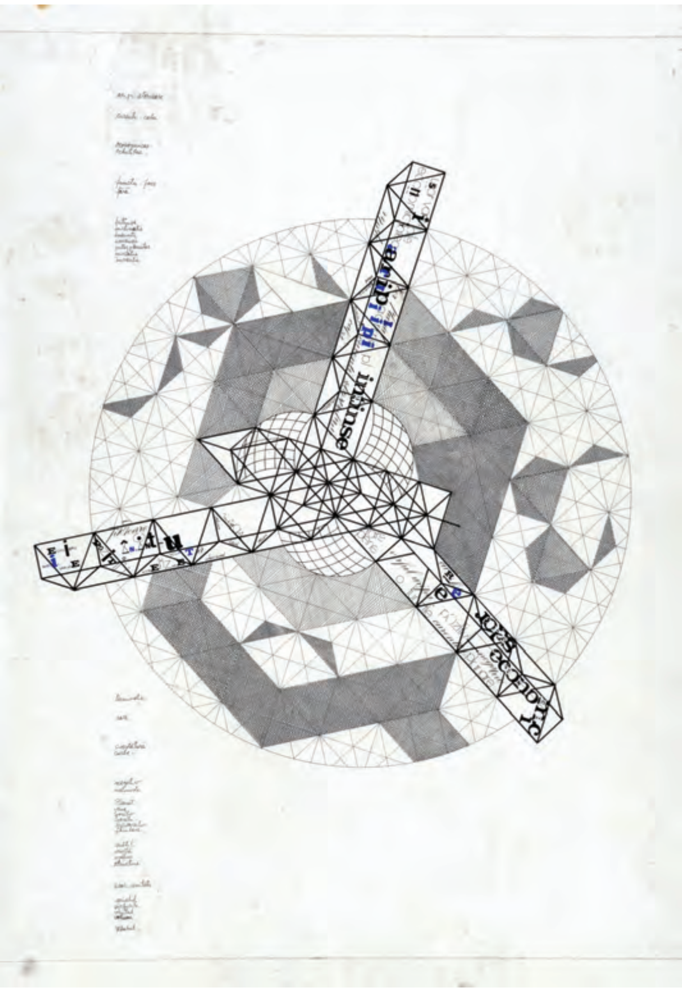


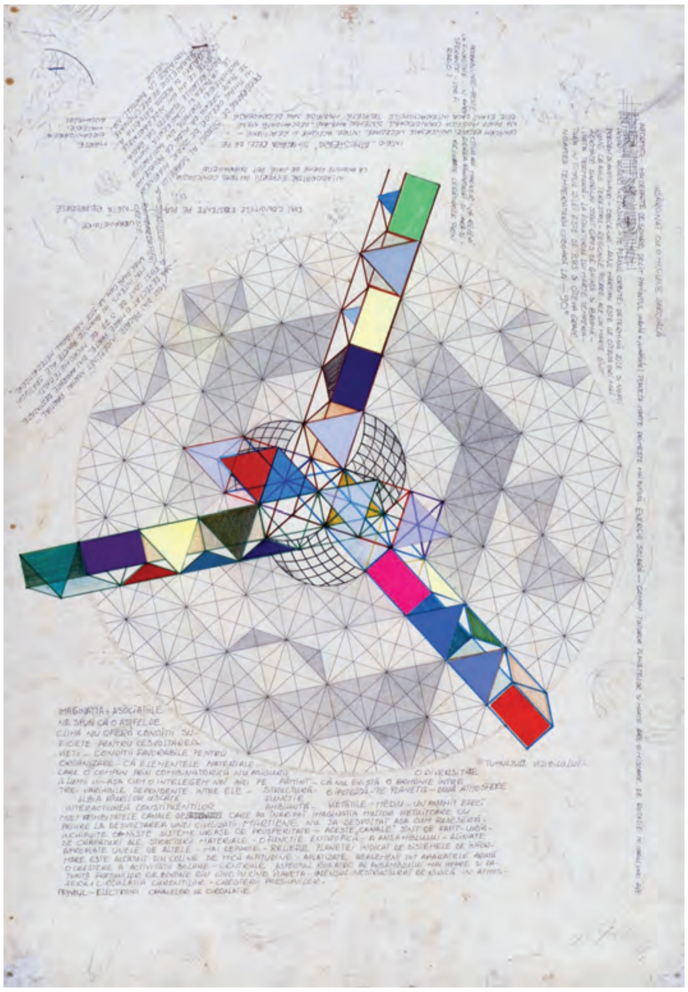
Ştefan Bertalan: Timișoara și avangardele europene
28 ianuarie – 10 martie 2016
Artişti invitaţi: Ion Andreescu, Vlad Gaivoronschi, Doru Tulcan
Corneliu Vladimir Butnărescu, Sebastian Schon, Sandală Guţu
Palatul Baroc, Timişoara

ȘTEFAN BERTALAN: TIMIȘOARA ȘI AVANGARDELE EUROPENE

Text
CRINA CRANTA

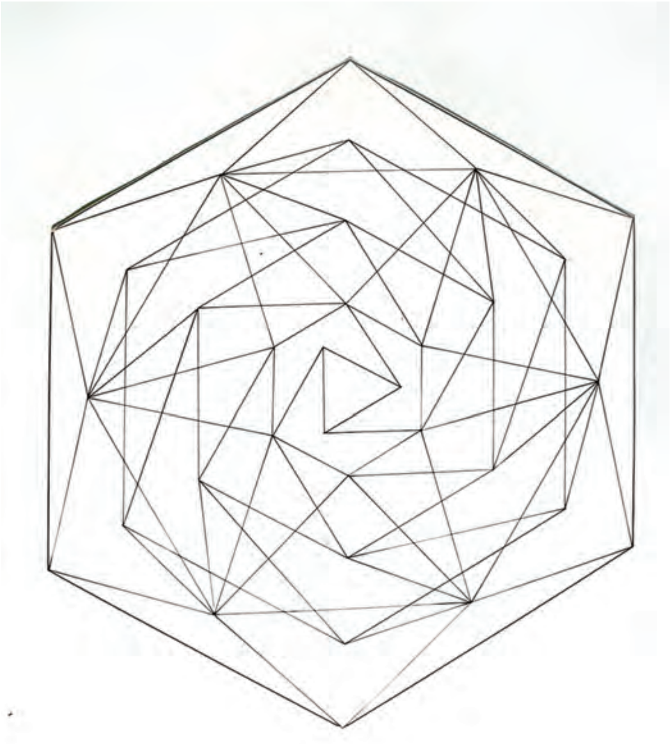
Între 28 ianuarie și 10 martie 2016, a fost expusă la Muzeul de Artă din Timișoara integrala „Ştefan Bertalan”, cu subtitlul „Timişoara şi avangarda artelor europene”. Au fost prezentate, în premieră, toate piesele artistului, aflate în colecţiile proprii, creaţii datând din perioada 1965-1991, planşe, desene, pictură, obiecte, fotografii, expuse împreună cu lucrări ale celor mai buni studenți ai săi: Ion Andreescu, Vlad Gaivoronschi, Corneliu Vladimir Butnărescu şi Sebastian Schon.





Ştefan Bertalan, *Trei variante ale unei structuri luminoase*, 1974. *Courtesy of the author*

Ştefan Bertalan, *Hexagonul structurat în șapte hexagoane subiîmpărțite*, 1970-1971. *Courtesy of the author*



Ștefan Bertalan este unul dintre primii adepți ai curentelor artistice neoavangardiste din România. Își începe studiile la Şcoala de Subingineri a Uzinei Siderurgice Hunedoara, apoi continuă cu pictura la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu" din Cluj (1956-1962). Din 1962, devine profesor de specialitate al Liceului de Artă din Timişoara, unde îl cunoaşte pe Constantin Flondor. Ştefan Bertalan este cofondator al Grupului 111 şi membru al grupului de artă experimentală Sigma 1 (1970-1980), documentat de Gheorghe Șfaițer în scurtmetrajul *Grupul Sigma*.

Dubla sa specializare îl îndreaptă către interdisciplinaritate și intermedialitate, explorând domenii precum bionică, cibernetică, matematică, grafică pe computer, arhitectură, psihologie și sociologie, concepând din intersecția lor lucrări experimentale, uși deschise în construirea de noi inginerii vizuale. Lucrările lui Ștefan Bertalan impun modificarea eticii creatorului de forme, precum și a pedagogului, asociindu-se cu energia din alte domenii. În felul acesta, arta lui Bertalan îmbracă un caracter holistic, artistul devenind programator conceptual. Schițele sale studiază structuri regulate / neregulate, aleatorii, haotice, care conduc mai apoi la studii legate de percepție și rolul ritmului, al haosului și al ordinii asupra sensibilității percepției, studii ce autentifică amprenta creației artistice specifice lui Bertalan.

„Am expus o conopidă într-o relație naturală, nu dintr-o dorință extravagantă printre expozanți, ci, mânat de sentimente generoase, am dorit sa vizualizez o ordine străbună ce străbate universul, un exemplu din multitudinea formelor între care ne învârtim, de multe ori ignorate sau comod clasate ca haos. Nu le dăm nicio importanță, dar exemplul de față are menirea de a ne indica cel puțin o ramificație posibilă, care poate produce unele bucurii primare, trăiri minuscule pe care se poate clădi psihismul omului modern, în bruiajul progresului tehnic. Dar nu neapărat trăiri obligate, estetice, ci, de la caz la caz, diverse satisfacții, însă cu siguranță o asemenea atenție provoacă nuanțele unei atitudini intelectuale", afirmă artistul.

„Desigur – continuă acesta – trăirile mele, nuanțate, pasionante față de obiectul expus au fost mult mai profunde și constelate, cred, vizualizate parțial în desene, decât, spre exemplu, o explicitare a formei organice, abstractizarea legilor ei de creștere pentru elementele conopidei, motivând întrebarea: cum se organizează? Dar conopida mi-a povestit că, în istoria ei milenară, natura i-a dăruit multă experiență de viață, și de aceea oamenii mereu au privit-o, precuml și dintr-un motiv simplu și limpede, de cunoaștere, apoi au descoperit în ea, ca și în alte forme naturale, forma ideală, pentagonul și spirala. Ea m-a și îmbărbătat, insuflându-mi curajul reafirmării unor adevăruri de mult spuse ca meritorii. Am și făcut-o! Mi-a vorbit apoi despre bolta ei ciudată, care se deschide către lume și căldura ei, din niște principii și o înțelepciune suplă: faptul creșterii mulțimii elementelor sale pe o spirală de tip logaritmic nu-i prezervă altceva decât identitatea continuă, unitatea și diversitatea ființei, extensia ei în spirală rezolvă perfect problema creșterii, îndepărtându-se constant de polul său de plecare, central, ale cărui șiruri aparțin unor reguli de creștere de tip Fibonacci: 1 2 3 5 8 13 21 34 etc., sau: 3 4 7 11 18 29 47".

summary

Between 28 January and 10 March 2016, Timișoara Art Museum exhibited Ștefan Bertalan: Timișoara and the European Art Avant-garde show. For the first time all the artist's works from 1965 to 1991 were reunited along with artworks of his best students: Ion Andreescu, Vlad Gaivoronschi, Corneliu Vladimir Butnărescu and Sebastian Schon. Ștefan Bertalan is one of the first neo avant-garde Romanian artists. He began his studies at the Sub-Enginner School of the Siderurgical Factory in Hunedoara, and then he studied painting at the "Ioan Andreescu" Art Institute in Cluj (1956-1962). In 1962 he became a teacher at Timișoara Art Highschool where he met Constantin Flondor. Ștefan Bertalan was the co-founder of the Group 111 (1+1+1), the first experimentalist group in Romania and was a member of the Sigma 1 Group (1970-1980), documented by Gheorghe Șfaițer in a short film, *Sigma Group*, shown in this exhibition. Bertalan's double schooling guided him into interdisciplinarity and intermediality, exploring domains such as bionics, cybernetics, mathematics, computer graphics, architecture, psychology and sociology, out of which he created experimental artworks, opening doors for new approaches in visual art engineering and in concept programming.

Music box: Sound Installations and Video-music
Săptămâna Internațională a Muzicii Noi (SIMN)
Artiști: Jens Brand, Hans W. Koch, Roswitha von den Driesch, Jens-Uwe Dyffort, Frauke Eckhardt, Ulrich Eller, Rolf Julius, Christina Kubisch, Tilman Küntzel, Franz Martin Olbrisch, Erwin Stache, Ciprian Ciuclea, Mihaela Vosganian, Gheorghe Costinescu, Mihai Cucu
Curatori: Stefan Fricke, Johannes S. Sistermanns
Deschidere: Vineri, 27 mai 2016, ora 21.00
Mediateca Universității Naționale de Muzică din București, Sala Aquarium, Bucureşt

MUSIC BOX: EXPOZIȚIE SOUND ART LA SIMN 2016

Text
CĂTĂLIN CREȚU

Vernisajul expoziției „Music box: Sound Installations and Video-music" – prima de acest gen din cadrul festivalului Săptămâna Internațională a Muzicii Noi (SIMN), ajunsă deja la ediția a XXVI-a – a avut loc pe 27 mai 2016, în Sala Aquarium a Mediatecii Universității Naționale de Muzică din București. Fondată în anul 1990 de către compozitorul Ștefan Niculescu și organizată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, SIMN a coagulat, în ultima săptămână a lunii mai, comunitatea muzicienilor preocupați de fenomenele sonore contemporane, oferind publicului concerte, recitaluri și alte manifestări inedite, toate axate pe creații din secolele XX şi XXI. În acest context, prezența unor artiști din zona sound art a fost mai mult decât binevenită.

Ciprian Ciuclea, *SIGNAL: 8 minutes after*, 2016, instalaţie de sunet, Mediateca Universităţii Naţionale de Muzică din Bucuresti. *Courtesy of the author*

Imagini din expoziţia "*Music box: Sound Installations and Video-music*", Săptămâna Internațională a Muzicii Noi (SIMN), Curatori: Stefan Fricke, Johannes S. Sistermanns, 27 mai 2016, Mediateca Universității Naționale de Muzică din București, Sala Aquarium. Foto: Cătălin Crețu

Expoziția "*Music box*" a propus vizitatorilor două tipuri de încarnări artistice: instalații și video-music, cu participare românească și internațională. Partea cea mai consistentă a fost reprezentată de "Klangkunst – A german sound", o expoziție mobilă de artă sonoră actuală în Germania, produsă de Deutscher Musikrat și realizată în parteneriat cu Goethe-Institut București, un demers colectiv al unor artiști germani, coordonați și reprezentați de curatorii Stefan Fricke și Johannes S. Sistermanns.

De peste două decenii, în spaţiul vorbitor de limbă germană, arta sonoră invită publicul să descopere ineditul şi să exploreze sunetul și spațiul, într-o dimensiune interioară sau exterioară, într-un timp personal, cu propriul univers de percepţii. Artiştii reprezentaţi cu lucrări individuale în această expoziţie au influenţat în mod decisiv istoria artei sonore din Germania. Au fost receptivi la conceptul curatorilor de a contura cu lucrările lor un mic spaţiu mobil de artă sonoră şi de a-i conferi viaţă din punct de vedere vizual şi auditiv. Toate obiectele sunt lucrări distincte de artă sonoră, atât individual, cât şi în interacţiune cu celelalte. Vizitatorii au avut posibilitatea de a asculta, de a se juca sau de a modela lucrările. În plus, prin intermediul cărţilor şi al laptopului, s-au putut informa mai în detaliu cu privire la minunata şi uimitoarea lume a artei sonore, un univers care a fost pentru câteva clipe casa lor.

Tot în genul sound art se încadrează și lucrarea SIGNAL. 8 MINUTES AFTER. a artistului Ciprian Ciuclea, interesat de proiectele site-specific care se axează mai ales pe aspectele conceptuale ale receptării, combinând lumina, sunetul și arta video, plasate în relație cu aspectele științifice ale existenței umane. Lucrarea a avut ca punct de pornire o serie de fotografii cu un telescop astronomic, pentru a observa dinamica petelor solare. Între observator și Soare se creează un interval sau un moment de așteptare care poate fi reprezentat în spațiu, iar printr-o transformare a semnalului vizual se poate obține o secvență sonoră. Cele opt minute pe care lumina le parcurge până la noi creează o iluzie a prezentului, producând totodată o distorsiune dată de interacțiunea cu particulele din spațiu și atmosfera terestră, fenomenul putând avea o dimensiune estetică.

Partea de video-music a fost reprezentată de creațiile a doi compozitori. Gheorghe Costinescu, rezident la New York din 1969, o personalitate complexă a muzicii românești, cu preocupări în zona pedagogiei, muzicologiei, dirijatului, teatrului instrumental, profesor la Lehman College of the City University of New York, autor al unor importante studii și articole despre muzica nouă, eseuri de estetici comparate și un *Tratat de fonologie muzicală*, a propus două lucrări: One Minute Tribute: 9/11/2001 – pentru cvartet de percuție și fotografie animată (2015), un film de scurtmetraj ce combină înregistrarea piesei de percuție, compusă în 2002, cu animația instalației Tribute in Light, fotografiată de Dan Nguyen în 2009, și *Tai-Chi on the Hudson* – pentru cvartet de coarde și animație (2015), ce cuprinde ipostaze ale desenelor fiecărei poziții a seriei *Yang Long Form,* pe care artistul o exersează, muzica pentru cvartet de coarde fiind compusă cu intenția de a face o corespondență cu pozițiile, mișcările și, pe cât posibil, cu spiritul acestei arte marțiale.

Mihaela Vosganian, compozitoare și performeră, și-a propus, pe de-o parte, să reitereze funcțiile arhetipale ale artei – funcția ritualică, cathartică, vindecătoare și extatică, iar pe de altă parte, să exprime o nouă formă a supra-realului, denumită de artistă trans-realul, rezultat din explorarea stărilor de conștiință extinsă/modificată sau din experimentarea visării lucide.

Lucrarea propusă, *Saturnian – Lord of the rings* – pentru mediu electronic și foto-video design – este prima piesă creată, dintre cele șapte dedicate și inspirate de teoria kabbalistică a ciclurilor planetare anuale. Conceput împreună cu artistul vizual Mihai Cucu, ciclul integral de ăapte piese urmează să constituie un performace 3D, accesibil în spații nonconvenționale, de tipul Planetariilor sau Observatoarelor astronomice.

Vernisajul expoziției s-a bucurat de prezența directorului SIMN, compozitorul Dan Dediu, directoarea Goethe-Institut București, Dr. Evelin Hust, și curatorul Johannes S. Sistermanns, cu toții accentuând importanța prezenței manifestărilor de tipul sound art în spațiul artistic românesc.

in-side / out-side II – separating systems
Artist: Decebal Scriba
Curatoare: Olivia Niţiş
aprilie-mai 2016
Galeria Calina, Timişoara

DECEBAL SCRIBA
IN-SIDE / OUT-SIDE II

Text
ILEANA PINTILIE

Recuperarea artei româneşti din anii 1970-1980 s-a declanşat ca o operaţiune şi un proces începute îmediat după căderea Cortinei de Fier, dar care se desfăşoară lent, fără o susţinere oficială semnificativă și fără un proiect cultural generat de urgenţa istorică. În acest context, cele două expoziţii (*Victoria Art Center*, Bucureşti, 2015 şi actuala expoziţie de la Timişoara), realizate de artistul însuşi, în colaborare cu Olivia Niţiş, sunt adevărate recuperări de istoria artei recente, oferind publicului şi specialiştilor o privire plină de sens asupra creaţiei lui Scriba, din anii 1970-1980.

Perioadă tulbure a dictaturii Ceauşescu, au adus nenumărate închideri succesive (de la restrângerea libertăţii de a călători, la acutizarea operaţiunilor de cenzură), astfel încât pentru un tânăr artist în plină afirmare, cu idei şi proiecte dintre cele mai interesante, acești ani au echivalat cu o luptă disperată pentru afirmare şi pentru apariţii în spaţiul public. Decebal Scriba se dovedeşte a fi un artist conceptual autentic, iar expoziţia din Timişoara, cu unitatea spaţială a galeriei, ilustrează perfect acest gen de artă, cu lucrări reduse minimalist la texte şi fotografii alb-negru.

Un prim grupaj adună laolaltă concepte artistice etalate cu ocazia expoziţiei „Situaţie şi concept" (1974), din spaţiul Atelier 35 de la Galeria „Orizont” din Bucureşti, unde participanţi au fost, alături de Scriba – Horia Bernea şi Antonio Albici. Printre aceste lucrări se află şi *Acţiuni* (1973), un text dactilografiat, care enumeră diferite verbe cu un potenţial de actare, iar acest text simplu, scris pe o coală albă, are puterea de a deschide calea imaginaţiei privitorului cititor. Alteori, în *Situaţie* (parte din seria „Sisteme separatoare”, 1973), Decebal Scriba operează cu conceptele „de înăuntru" şi „în afară" notate minimalist în câteva cuvinte, rezumând parcă datele unei „fişe”, alături de fotografia alb-negru ce reprezintă intervenţia pe fereastra unui spaţiu cunoscut – atelierul în care a lucrat, la Institutul de Arte Plastice din Bucureşti.

Decebal Scriba, *Corp-semn #1*, nedatat. *Courtesy of the artist*

Decebal Scriba, *Fără titlu*, 1982. *Courtesy of the artist*

Ieşirea în public s-a făcut prin intermediul unor acţiuni tot de tipul „situaţiilor” (spre exemplu, acţiunea *Darul* din 1974, din Bucureşti), în care artistul a străbătut străzile oraşului cu un obiect imaginar în mâini, dorind să interfereze cu privitorii, destul de rezervaţi însă. Această acţiune nu a fost singulară, ea fiind urmată de alte postúri (*Măşti de stare*, 1975-1976) sau de intervenţii în spaţiul public (*Memorie*, 1980). Interesul pentru corp, un material de lucru la îndemână, într-o perioadă de restricţii şi de cenzură, nu îl părăseşte nici ulterior, devenind astfel un semn, o expresie identitară şi conceptuală pură (*Corp – Semn*, 1982). Faptul că el însuşi s-a preocupat de noile medii l-a determinat să iniţieze şi să găzduiască, în propria sa casă cu grădină, seria de întâlniri artistice intitulate *House pARTy* din Bucureşti (1987-1988), printre puţinele din perioada comunismului, care au beneficiat de înregistrări video. Întâlnirile din acea casă au rămas fapte artistice memorabile, iniţiind un fel de minifestival multimedia şi anticipând, prin aceasta, deschiderea care a avut loc în mod firesc după căderea comunismului.

Anii 1980 aduc o turnură în creaţia lui Decebal Scriba, şi anume o înclinaţie tot mai pronunţată pentru un tip de desen cvasi-abstract, dar fundamentat pe cercetarea matematică şi fizică, de unde preocuparea lui pentru fractali. Studiile de val, de ghem sau ale altor destructurări informale se află în dialog cu cercetările conceptuale şi minimaliste anterioare. Există în aceste cercetări ale materiei informe, care oferă o provocare în ceea ce priveşte reprezentarea, o complementaritate cu meditaţia filosofică. Experimentele corporale continuate în noul deceniu exprimau nevoia de exteriorizare a unor tensiuni şi nelinişti din ce în ce mai vizibile, provocate de accentuarea condiţiilor dificile de trai. Acţiunile fotografice Cortina (1980) sau *Fără legătură cu înecul* (1985) sunt sugestive, vorbind de la sine şi ele nu mai au nevoie de explicaţii sau comentarii.

Recuperarea unei părţi din creaţia lui Decebal Scriba oferă o privire atentă asupra cercetărilor lui din anii 1970-1980, cel puţin dintr-un anume punct de vedere, acela al conceptelor interioare. Ar fi fost util poate ca această parte să fie completată cu activitatea lui publică – de participant activ şi coorganizator al unor evenimente şi manifestări expoziţionale care au marcat anii 1980 (*House pARTy*, expoziţiile „Scrierea" şi „Oglinda" etc.). Dar despre asta probabil într-o nouă expoziţie.

Decebal Scriba, *Actions*, 1973, text dactilografiat. *Courtesy of the artist*

Reality Check
Artist: Aurora Király
Curatoare: Liviana Dan
4 martie–9 aprilie 2016
Galeria Calina, Timişoara

AURORA KIRÁLY SUPRAPUNERILE REALITĂȚII PERSONALE

Text
MARIA OROSAN-TELEA

În ultimele două decenii, pe lângă o constantă activitate artistică, Aurora Király a fost prezentă, prin proiectele sale curatoriale, în prima linie a artei contemporane românești. De numele său se leagă înființarea Galeriei Noi de la București, în anul 2001. În contextul vidului instituțional de la sfârșitul anilor '90, când Centrul Soros pentru Artă Contemporană își diminuează semnificativ activitatea, și până pe la mijlocul anilor 2000, când MNAC-ul, galeriile comerciale și spațiile alternative vor ajunge să revitalizeze arta contemporană românească, o inițiativă precum Galeria Nouă, dedicată fotografiei și noilor media, reușește să coaguleze în jurul său o serie de artiști și să-și creeze un statut bine determinat.

Expoziția Aurorei Király de la Galeria Calina din Timișoara face parte dintr-o platformă mai amplă concepută de curatoarea Liviana Dan, ce a constat până acum dintr-o serie de proiecte expoziționale semnate de Iulia Toma, Vlad Nancă, Apparatus 22 și Aurora Király, în cadrul cărora instalația este valorizată ca „mod de producție și amplasare". Extrem de ofertantă ca posibilități de configurare spațială, instalația permite includerea sub o umbrelă totalizatoare a unei infinități de asocieri între obiecte și materiale diverse.

Abordarea Aurorei Király asupra instalației este una riguroasă, lipsită de spectaculozitate și emfază. Inspirată de mijloacele artei conceptuale, artista recurge în mare măsură la text, pentru a formula un discurs coerent și susținut cu privire la realitate. Background-ul său este cel al unui artist care lucrează preponderent cu fotografia, ghidat de o necesitate stringentă de a filtra și înregistra fragmente de realitate. Capacitatea mediului fotografic de a funcționa ca instrument de investigare a propriei relații cu lumea se regăsește indirect și în expoziția de la Calina. „Reality Check" aduce astfel în discuție diversele niveluri la care realitatea exterioară interferează cu structura intimă a individului.

Suprapunerea pare a fi o metodă de lucru care servește foarte bine finalității. Fiecare dintre cele trei proiecte prezentate operează, într-o formă sau alta, cu suprapuneri. *Love-Life-Memory* este o amplă instalație spațială, alcătuită din pânze brodate cu o scriitură caligrafică și colaje de texte lipite pe perete. Discursul se concentrează, în acest caz, asupra modului în care realitatea exterioară individului se suprapune, ca fundal constant și perturbator, unei realități personale. Gânduri intime și discrete sunt alăturate cuvintelor și expresiilor preluate din universul mediatic, unde fluxul de informații, care vine spre tine în cascadă, folosește obsesiv, repetitiv, clișee verbale.

Profund autoreferențială, lucrarea *Tales from a Topographic Skin* suprapune, la propriu și la figurat, peste imaginea fragmentară a propriilor pete de vitiligo, transpusă prin pictură, texte care narează diverse momente de o mare încărcătură emoțională negativă. Scurtele relatări, asemănătoare unor fragmente de jurnal, funcționează ca o metodă autocurativă. Punerea pe tapet a unor aspecte delicate ale vieții personale echivalează cu înfruntarea propriilor temeri și angoase.

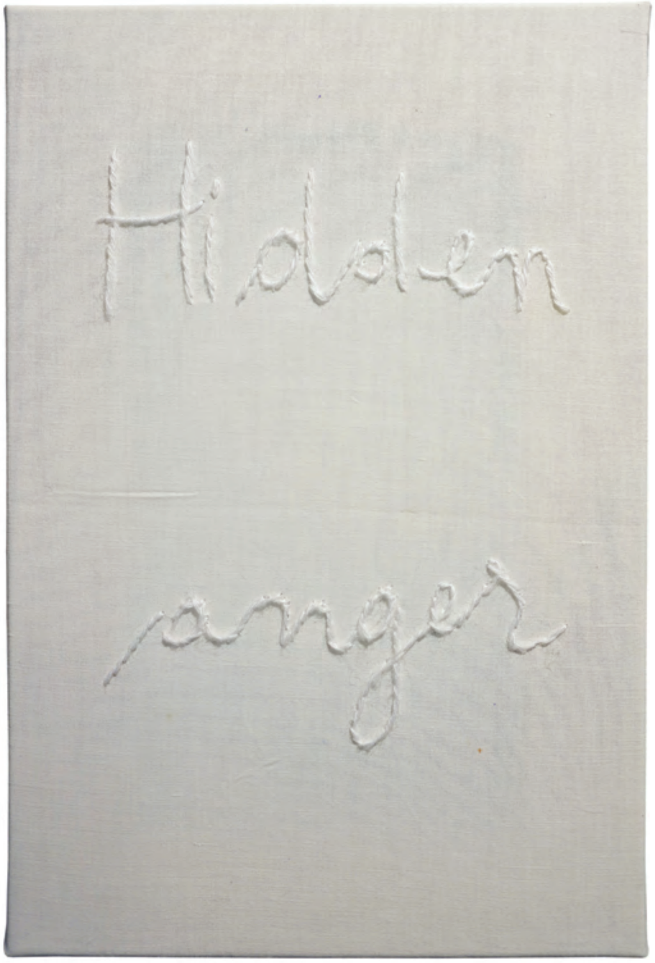
Seria de fotografii expuse sub titlul de *Reconectare* urmărește capacitatea individului de a privi lumea din jur, realitatea înconjurătoare, cu deschidere spre orice lucru surprinzător pe care aceasta i-l poate oferi. Cadrelor fotografice, surprinse în timpul unei singure plimbări prin pădure, le sunt asociate scurte texte, proiectate asupra spectacolului naturii. Elemente vizuale amorfe, precum o creangă de copac sau o buturugă retezată, sunt potențate prin conexiuni multiple, stabilite la nivel mental. Metoda propusă poate fi văzută și ca o reiterare la scară amplă a celebrului procedeu suprarealist prin care pete amorfe de culoare, obținute aleatoriu, sunt ajustate pentru a crea o imagine figurativă.

Chiar dacă operează cu diferite genuri de informație textuală, expoziția *„Reality Check"* afișează o structură extrem de unitară. De la coerența cu care conceptul general este urmărit în fiecare lucrare în parte, până la mijloacele tehnice folosite pentru punerea în scenă a celor trei proiecte, toate elementele converg într-un punct unic.

summary

Aurora Király's exhibition "*Reality Check*", part of a larger project conceived by the curator Liviana Dan, discusses, using art installations, the various ways in which reality interferes with the inner structure of the individual. Aurora Király's approach on art installation is rigorous and devoid of spectacularity. Inspired by conceptualist means of expression, the artist largely uses the text in order to formulate a coherent and sustained discourse on reality. Her background is that of an artist who uses photography as a necessity to evoke and filter what surrounds her. The strong capacity of this medium to investigate one's relationship with the outside world is convincingly present in this exhibition.

Aurora Király, *Love-Life-Memory*, 2016, instalație, broderie pe pânză și texte colate pe perete. *Courtesy of the artist and Galeria Calina*



Aurora Király, *Love-Life-Memory* (ansamblu şi detaliu), 2016, instalație, broderie pe pânză și texte colate pe perete. Foto: Ugron Reka. *Courtesy of the artist and Galeria Calina*

Resurrected
Curatoare: Ada Muntean
Artişti: Andreea Anghel, Anca Badea, Gabriel Bica, Adelina Cacio, Cristina Coza-Damian, Pavel Grosu, Ioana Iacob, Norbert Dako-Graff, Elena Ilash, Tudor Jucan, Florin Marin, Corina Oprea, Daniel Popescu, Axenia Roşca, Ozana Mureşan, Alina Staicu, Herbert Christian Stoeger, Gabriel Sotian
Muzica: BCVSN
10–18 martie 2016
Urania Palace , Cluj-Napoca

RESURRECTED

Text
VOICA PUŞCAŞIU

Proiectul curatoriat de Ada Muntean a întrunit un număr de nu mai puţin de 19 tineri artişti clujeni, sub umbrela unui concept relevant pentru starea actuală a societăţii din România, şi anume renaşterea conştiinţei civice, provocată de tragicul eveniment din Clubul Colectiv. Faptul că populaţia (mai ales cea) tânără din această ţară a reuşit să iasă din starea de letargie care o caracteriza a adus în discuţie resuscitarea şi reconfigurarea acestui concept ca miză în existenţa omului contemporan, de unde şi tematica principală a acestei expoziţii. Spaţiul ales a fost în sine o tentativă de readucere în actualitate a Palatului Urania, fostul Cinematograf „Favorit” din Cluj, o locaţie mai degrabă scoasă din uz, dar care în ultimul an a început să găzduiască din ce în ce mai multe evenimente.
Subiectul, care, de altfel, se pretează la multiple interpretări, a fost abordat în manieră profund personale de către artişti, fiecare dintre ei păstrându-şi propria direcţie şi viziune. Acest fapt însă nu a favorizat neapărat coerenţa expoziţiei, fiind foarte dificil de urmărit ideea conceptului de la care se pornise iniţial, și asta din cauza variaţiilor nu numai stilistice sau de mediu, uneori poate necesare, ci şi a celor tematice. În acest caz, erau binevenite, pe alocuri, scurtele texte explicative, corespunzătoare fiecărui proiect.

Printre lucrările care s-au făcut remarcate a fost *Cassiopeia*, instalaţia lui Daniel Popescu, care, pornind de la mitul grecesc al vanitoasei regine şi al fiicei sale Andromeda, ambele transformate în constelaţii, a realizat un elegant obiect ce levita între pământ şi bolta cerească, iar prin rotaţia sa făcea stelele să dispară, pentru ca, mai apoi, tot ele să renască. În sfera cosmică, dar tratată într-un sens mai pragmatic, se încadra şi lucrarea *Closer to Totality* a Adelinei Cacio, o transpunere grafică a unei stele înghiţite de o gaură neagră, care în loc să dispară cu desăvârşire, este ulterior evacuată sub forma unui jet de plasmă. Această observaţie a cercetătorilor în astrofizică dovedeşte forţa regenerativă a distrugerii, fiind în acelaşi timp de un optimism cu totul irelevant pentru specia umană.
În ciuda aşteptărilor legate de spaţiu, acesta a fost bine folosit şi majoritatea lucrărilor au fost puse în valoare, inclusiv ecranele cu proiectele video, instalaţiile şi sculpturile cărora li s-a rezervat un loc central. Din păcate însă, proiecţia video *Impressions in RGB*, semnată de Ioana Iacob şi Norbert Dako-Graff, lucrare interesantă atât vizual, cât şi conceptual, nu a beneficiat de cea mai bună conjunctură, aceasta necesitând un spaţiu mai întunecat pentru a fi experimentată cu adevărat.
Probabil unul dintre meritele cele mai semnificative ale acestei expoziţii a fost, pe lângă implicarea unui număr mare de artişti, faptul că a reuşit să atragă şi un public foarte larg, atmosfera de la vernisaj fiind întreţinută de BCVSN – *Live Analog Extravaganza*, un proiect muzical electronic analog în patru părți, compus de Paul Bucovesan special pentru această ocazie.

summary

In the light of the tragic events at Club Colectiv in October 2015 in Bucharest that prompted the awakening of the social conscience of Romania's youth, Ada Muntean's curatorial project aims to bring forth a number of young artists in a show that point out many concepts of rebirth or reset. From the chosen venue to the artworks themselves, everything revolves around this theme, or at least they try to do so. An ample show, surprisingly good in its appearance, the exhibition gathered a large crowd and even had some spectacular highlights.

Oana Damian, *Self-managed*, 2016, polyptych, oil on canvas, 120 x 120 cm. *Courtesy of the author*

On Space / despre Spațiu
Artist: Petrică Ștefan
Curatoare: Ilina Schileru
31 martie–10 iunie 2016
418 Gallery, Bucureşti

PETRICĂ ȘTEFAN. DESPRE SPAȚIU

Text
ILINA SCHILERU

L-am sunat pe artistul Petrică Ștefan pentru prima dată cu patru săptămâni înainte de deschiderea expoziției. Voiam să-l cunosc înainte de a mă apuca să redactez textul curatorial. Îi văzusem lucrările într-un folder trimis de Ecaterina Dinulescu, galerista 418 Gallery, și am încercat un exercițiu de imaginație, presupunând ce tip de personalitate ar putea avea pictorul, ce îl împinge să se reverse peste compoziții, într-o serie de gesturi aproape haotice, de ce face recurs la expresionism și cum își gândește strategia de interacțiune cu pânza.
Am descoperit, cumva neașteptat, un personaj discret, în antiteză cu tumultul plin de exuberanțele cromatice pe care le văzusem în reproducerile digitale. Mai degrabă, l-am putut asocia grafismelor pe care le adaugă peste traseele împăstate. Grafismele sunt noi ca element, capătă mai mult imbold în seria nouă de la 418 Gallery. În seria *Embryos*, expusă la Călina în 2013 la Timișoara, traseele cu markerul erau incipiente și ușor timide.
În schimb, expoziția curentă de la București deschide portaluri către alte dimensiuni. După ce am vorbit despre viața lui din facultate şi despre conversațiile pe care le avea cu profesorii, pe marginea expresionismului american de după anii 1950, l-am întrebat despre spațiile pe care eu le imaginez privindu-i lucrările. Petrică nu avea neapărat nevoie de o traducere a pânzelor, este mai degrabă curios să observe de la distanță interacțiunea celuilalt cu pictura lui. Pe mine m-a dus cu gândul la intervalul călătoriei din serialul (tot) american, *Lumi Paralele*, care descria în fiecare episod încercarea unui grup de personaje pestrițe de a regăsi dimensiunea de unde plecaseră printr-un experiment. De fiecare dată ajungeau într-un univers paralel, pe aceeași Terra, dar nu pe cea căutată.
Cei pasionați de expresionism abstract au, cu siguranță, material de contemplare. Fiecare lucrare este un instantaneu al unei lumi. Pentru că Petrică s-a jucat mult cu paleta de uleiuri, i-am propus să panotăm în funcție de câmpul cromatic din spatele grafismelor și al experimentelor browniene. Așa s-au delimitat două săli, cea cu lumile albastre și cea cu lumile alb-vișinii, din prima, respectiv, ultima sală. Am găsit și binoame, ca cel din ultima sală, care funcționează în sistem pozitiv-negativ, pe care nu le-am putut despărți. Iar piesa centrală, dipticul realizat în mare parte prin paralelism și perpendicularitate a liniei, sugerând tridimensionalul unei virtuale serii următoare, tronează în sala mare, spre deliciul celor care se lasă seduși de grafism.

Petrică Ștefan, *Inside Delusion*, 2015, ulei pe pânză, 140 x 140 cm.
Courtesy of 418 Gallery

Vernisajul s-a bucurat de prezența semnificativă a unui public neomogen: artiști, colecționari, prieteni, studenți, galeriști. Chiar și ambasadorul Germaniei la București a fost curios să viziteze galeria, spre finalul serii. Copiii au fost cei mai inspirați să decodifice hărțile descrise de Petrică, mai ales în compozițiile dinamice și în posibile chei figurative.
În contextul artelor contemporane, în mijlocul unei aglomerări de medii diverse, de la instalație la performance în afara spațiului de galerie, să declari că pictezi influențat de un curent vechi de mai bine de jumătate de secol este un act de curaj. Să îți asumi că ai un traseu care nu se mulează automat în amalgamul contextului contemporan poate fi riscant. Dar Petrică Ștefan își asumă un traseu prin care stabilește comunicarea cu publicul artei lui. Dialogul, pentru el, este cu sine, în atelier. În fiecare zi, când l-am sunat, era fie în drum spre atelier, fie se întrerupea din lucru. Validarea lui ca artist se face în intimitatea propriului spațiu de creație.

expoziții internaționale // EXHIBITIONS ABROAD

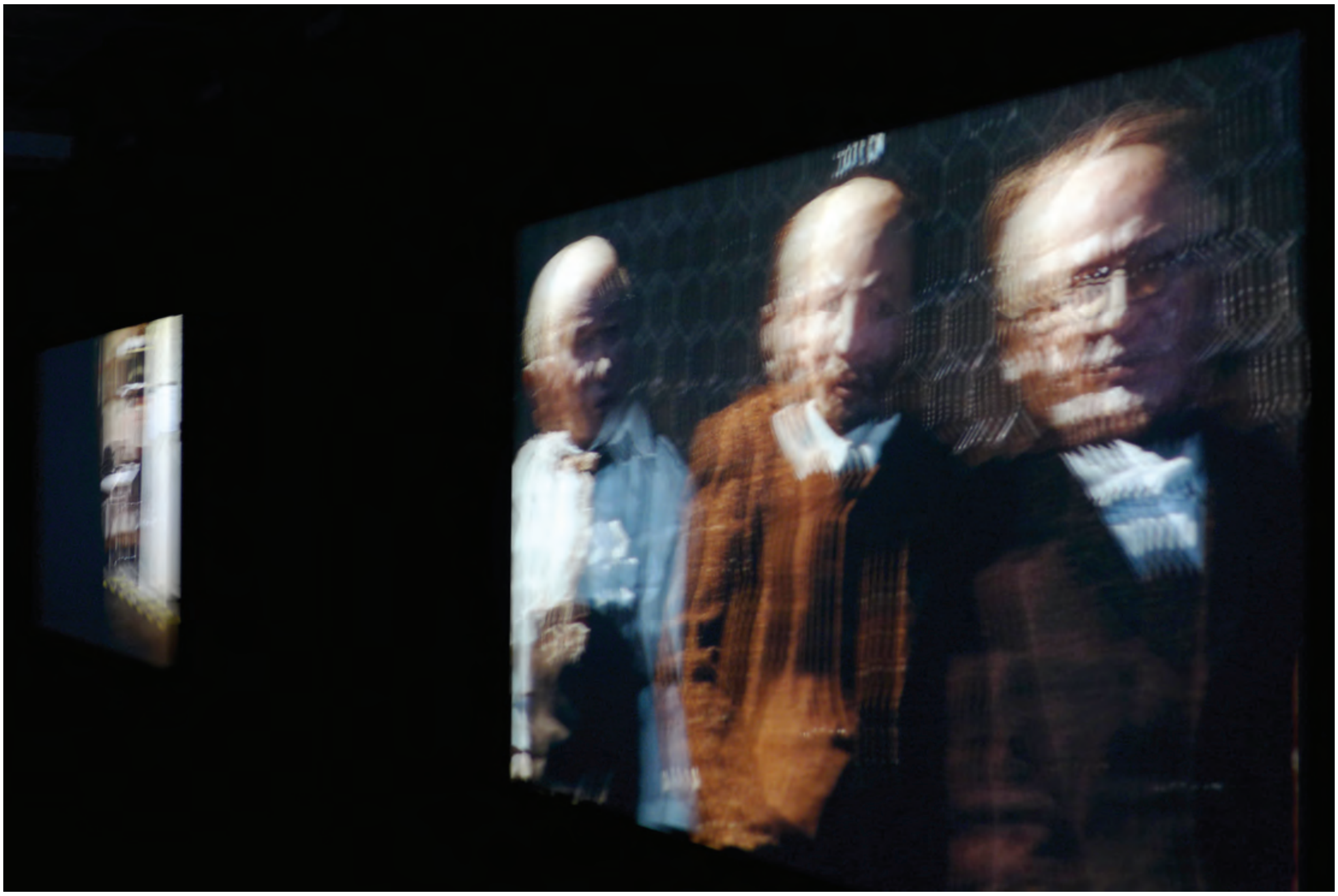
Julian Rosenfeldt, *Poster Manifesto*, in *Manifesto*, with Cate Blanchett, February 10 – July 10, 2016, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Multimedia Video Installation on 13 Monitors. Photo: Mute Insurgent 2016

MANIFESTO
Artist: Julian Rosenfeldt cu Cate Blanchett
10 februarie–10 iulie, 2016
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

MANIFESTO BY JULIAN ROSENFELDT

Text
DENISE PARIZEK

Noua instalaţie de filme a lui Julian Rosenfeldt, *Manifesto*, include 13 filme care curg în paralel, toate interpretate şi prezentate de actriţa australiană Cate Blanchett. Setea de manifeste continuă până azi, neîntreruptă, poate mai mult decât oricând. La prima vedere, expoziţia s-a concentrat pe situaţia în care ne aflăm în acest moment – a venit vremea unui manifest cu adevărat inteligent. Pe primul monitor vedem fitilul arzând şi scoţând scânteile unei mari rachete de focuri de artificii, evoluând în prim-plan şi cu încetinitorul. Focul se prelinge înainte şi nu ştim dacă vom fi destul de rapizi ca să îl stingem, înainte ca bomba să explodeze – eu una nu am fost destul de rapidă, am fost ameţită, implicată.
A doua poveste reflectă piaţa de artă, isterică şi ipocrită, precum scena galeriilor de artă (sau secta ori corporaţia new age), făcându-mă să mă simt, în acelaşi timp, prizonieră şi amuzată. Fiecare personaj are şarmul şi atracţia sa, nu întotdeauna plăcute, dar mereu autentice. Rosenfeldt trece în revistă diferite niveluri ale societăţii şi educaţiei şi prezintă o gamă largă de reprezentanţi actuali. Finalul este destul de apocaliptic, un vagabond, singur într-o pustietate, un fost instrument de spionaj al americanilor, pe creasta unui deal numit Teufelsberg, dealul diavolului. Nişte doamne bătrâne, amuzându-se precum copiii, continuă să aprindă fitilele unor rachete de artificii, dansând precum vrăjitoarele din *Macbeth*.
A venit potopul fără apă, a răsărit în mintea mea, amintindu-mi de cartea lui Margaret Atwood, pe care am citit-o recent, în timpul şederii mele în Canada. La vremea respectivă, un potop apocaliptic, fără apă, similar, a devorat în flăcări Fort Mc Murray, la marginea câmpurilor petroliere de nisip canadiene din Alberta. Trecând de la literatură la realitate şi înapoi la artă, mi-am dat seama de necesitatea manifestelor astăzi. Rosenfeldt / Blanchett definesc cerinţele insistente referitoare la conştientizarea şi responsabilitatea artiştilor. Ei cer să cunoască responsabilitatea noastră faţă de societate şi mediul înconjurător. Expoziţia masează creierul, ochii, urechile, inima şi sufletul – lucru care se întâmplă rar, acela de a fi activat pe mai multe niveluri într-o singură expoziţie de artă.
Până la ultima treime a secolului XX, existau doar puţine manifeste scrise de femei. Majoritatea acestora, scrise de bărbaţi, explodau de testosteron, aşa că faptul că artistul a ales o actriţă pentru performarea textului este o alegere în sine binevenită. El a rearanjat vocile multiple ale manifestelor în noi monologuri. În paralel, a început să schiţeze diferite scene, jucate azi, în care femeile monologhează. În sfârșit, a editat ansamblul în 12 scene şi în 12 colaje de text corespunzătoare.
Umorul provine din combinaţia de cuvinte rostite şi din scenariul însuşi. Rosenfeldt a folosit reţete diferite pentru fiecare scenă, în funcţie de text. Manifestul Futurismului, care este despre viteză şi acceleraţie, e plasat în lumea marii finanţe. Texul lui Sol LeWitt despre arta conceptuală este o scenă excepţională, mai mult decât performance-ul unui manifest. Copleşitoare ca un orgasm este o scenă din *Manifest*, în care toate monitoarele arată close-up-uri cu Cate Blanchett, iar ea cântă un manifest ca pe o mantră tibetană, sentimentul fiind similar cu acela de a te simţi prizonier într-un dom de sunet orchestral. Îmi treceau fiori pe şira spinării şi mi s-a făcut pielea de găină.
Cuvintele şi imaginile se suprapun în *Manifest*, care mai de care încercând să atragă atenţia – şi în toate acestea, apare un ton urgent, provenind din toate aceste afirmaţii pe care Rosenfeldt le strânge laolaltă în colajele sale de texte. Fiecare film dezvoltă un spectru de personaje extrem de individualizate: o văduvă, un profesor, un păpuşar, un broker, o mamă, o muncitoare, un savant, un coregraf rus, un pop star, un dealer de artă sau un şef de big band ori de sectă (aceeaşi atitudine, acelaşi comportament), un moderator – un jurnalist, un om fără adăpost. Ansamblul de colaje din numeroase manifeste este combinat cu o tehnologie cinematică şi cu un travaliu al camerei sofisticate, cu costume autentice (sunt sigură că haina omului fără adăpost a fost luată de la un om fără adăpost), cu un machiaj uimitor, cu locaţii remarcabile şi cu jocul actoricesc al extraordinar de talentatei Cate Blanchett. Ea se transformă în personaje şi combină textele cu un context surprinzător de prezent.
Rosenfeldt a făcut colaje ale unor manifeste scrise de artişti, arhitecţi, coregrafi şi cineaşti – incluzând texte de Filippo Tommaso Marinetti, Tristan Tzara, Kazimir Malevici, André Breton, Guy Débord, Claes Oldenburg, Yvonne Reiner, Sturtevant, Adrian Piper, Sol Le Witt sau Jim Jarmusch. Multe dintre acestea dezvăluie o putere teatrală şi literară surprinzătoare. Vitalitatea şi furia unui artist autodeterminat, libertin şi subversiv sunt înscrise în energia tematică şi peformativă a proclamaţiilor. Prin tăierea şi combinarea textelor unor personaje diferite, apar 13 monologuri poetice. Interesul lui Julian Rosenfeldt în lumile muncii şi vieţii prezentului aduce textele noi de manifest din această lucrare, laolaltă cu situaţiile de azi.
Manifest pune sub semnul întrebării rolul artistului în societatea de azi. Manifestele au rămas prizonierele lumii politice până în momentul în care artiştii vizuali au adoptat acest gen, tocmai datorită caracterului său critic faţă de societate. Odată cu *Manifestul Futurismului* (1909), Marinetti a declanşat un val de scriere de manifeste. În acest demers, a luat naştere manifestul ca gen, incluzând aspecte precum comunicarea vie şi precisă a intenţiei autorului, limbajul apelativ, provocarea militantă şi, adesea, autopromovarea propagandistică.
Manifestele de artist se adresează adesea şi unor teme sociale, care merg dincolo de artă. În ianuarie 2016, *manifestul lui*

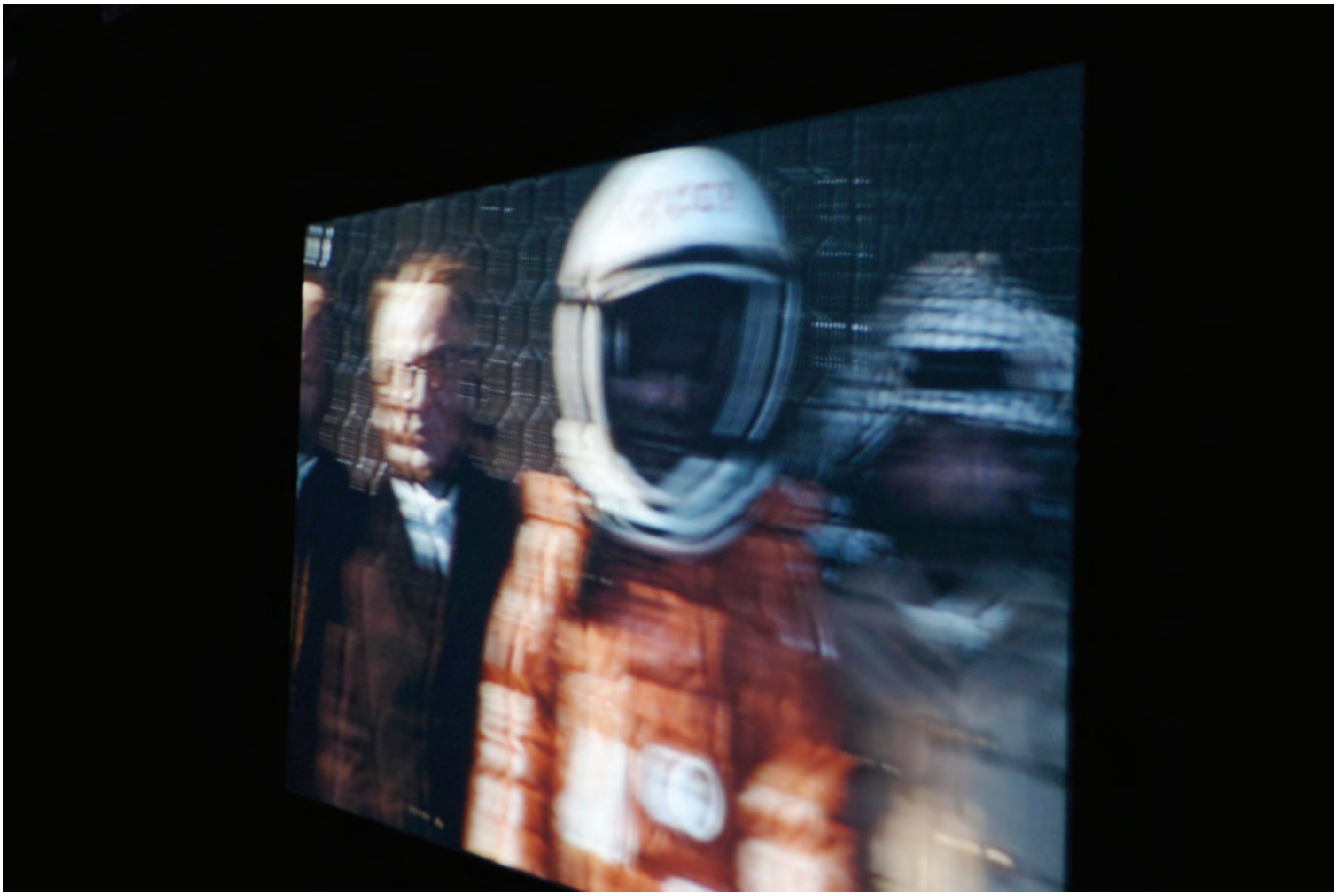


Detail view of Julian Rosenfeldt, *Last Monitor – Homeless Person in Manifesto*, with Cate Blanchett, February 10 – July 10, 2016, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Multimedia Video Installation on 13 Monitors. Photo: Mute Insurgent 2016

diem25 (diem25.org) a fost prezentat la Berlin, la prima întâlnire deschisă a acestei noi mişcări europene, dincolo de partide politice şi de lobby-ism. Obiectivul lor este de a restructura politica şi economia într-o afacere transparentă şi serioasă, cu scopul de a aduce din nou laolaltă ţările individuale ale Uniunii Europene, de a le încuraja sistemul de justiţie socială şi economică: „Acesta este procesul invizibil prin care criza Europei ne întoarce popoarele spre interior, unul împotriva celuilalt, amplificând jingoismul şi xenofobia preexistente. Privatizarea anxietăţii, frica de «celălalt», naţionalizarea ambiţiei şi renaţionalizarea politicii ameninţă cu o dezintegrare toxică a intereselor comune, de pe urma căreia Europa nu are decât de suferit." (extras din *manifestul lui diem25 / diem25.org/manifesto*).
Manifestele nu sunt numai relevante, ele sunt vizionare, mai ales în noua interpretare a lui Julian Rosenfeldt. Istoria artei este un derivat al istoriei şi noi învăţăm din istorie sau cel puţin ar trebui să o facem. Artiştii din toate disciplinele şi-au formulat întotdeauna gândurile şi viziunile a căror consistenţă a trebuit dovedită. Sfatul lui Roselfeldt pentru noi este să citim manifestele artiştilor ca pe nişte seismografe ale epocii lor. *Manifest* este ca un şut în cur, pentru noi toţi, care nu ne-am dat seama până acum că timpul pentru *liberté, egalité* şi *solidarité* este mort, cel puţin de la venirea vremurilor neoliberale. E timpul să ne trezim şi să acţionăm! Julian Rosenfeldt ne-a oferit în dar o lucrare preţioasă, sustenabilă şi asupra căreia trebuie să deliberăm, să dezbatem.

MANIFESTO by Julian Rosenfeldt

Julian Rosenfeldt's new film installation *Manifesto* includes 13 films running in parallel all embodied and presented by the Australian actress Cate Blanchett. The longing for manifestos continues uninterrupted today, perhaps more than ever. At first glance, the show has focused out the situation we are in at the moment – it's time for a real smart manifest. A burning and sparking fuse cord of large fireworks rocket, seen in close-up and extreme slow motion, is visible on the first monitor. The fire is running and we don´t know if we will be fast enough to delete it, before the bomb will explode – in fact I was not fast enough, I was infected, involved. The second story mirrors the hysterical and hypocrite art market and gallery scene (or sector new age corporation), it made me feel caught but amused as well. Every figure has its charm and attraction, not always likable, but always authentic. Rosenfeldt flips through different levels of society and education and presents a broad range of nowadays representatives. The end is quite apocalyptic, a tramp, alone in the middle of nowhere, former bugging device of the Americans, on the top of a hill called Teufelsberg, hill of the devil. We see the fuse cord from the prologue once again. Some old ladies, amused as children, continue to ignite a few more rockets and are dancing like the witches in *Macbeth*. The waterless flood has come, appeared in my mind, remembering the book by Margaret Atwood I had recently read during my stay in Canada. At that time a similar apocalyptic waterless flood burnt down Fort Mc Murray at the edge of the Canadian oil sand fields in Alberta. Swapping from literature to reality and back into art, I realized the necessity of manifestos today.
Rosenfeldt / Blanchett define insistent requirements for the awareness and responsibility of artists. They ask to gain knowledge about our responsibility to society and environment. The exhibition massages brain, eyes, ears, heart, and soul – rare to be activated on several levels by a singular art show. Until the last third of the twentieth century there were only few manifestos written by women. Most of them, written by men, were just bursting with testosterone, to choose an actress for declaiming the text is a smart choice of the artist. He rearranged the multiple voices of the manifestos into new monologues. In parallel he started to sketch



Detail view of Julian Rosenfeldt, *Last Monitor – Homeless Person in Manifesto*, with Cate Blanchett, February 10 – July 10, 2016, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Multimedia Video Installation on 13 Monitors. Photo: Mute Insurgent 2016

different scenes, performed today, in which women talk monologue. Finally he edited the assemblage down to twelve scenes and twelve corresponding text collages.
The humor stems from the combination of the spoken word and the scenario itself. Rosenfeldt used different recipes for each scene depending on the text. The manifesto of Futurism, which is about speed and acceleration, is placed in the world of high finance. Sol LeWitt´s text about Conceptual Art is an exceptional scene rather than performing a manifesto. Overwhelming like an orgasm appears one scene in *Manifesto*, all monitors are showing close-ups of Cate Blanchett and like a Tibetan mantra she is singing a manifest, the feeling is similar with being trapped in an orchestral sound dome. Shivers were running down my spine and I got goose pimples.
Words and images overlap in *Manifesto*, competing for attention — and all the same an urgent tone is issued by all the pronouncements that Rosenfeldt gathers together in his text collages. Each film develops a spectrum of highly individual figures: a widow, a teacher, a puppeteer, a broker, a mother, a working class woman, a scientist, a Russian choreographer, a pop star, an art dealer or leader of a big brand or a sect (same attitude, same behaviour), a moderator / journalist and a homeless man. The commitment of collages from numerous manifestos are combined with sophisticated film technology and camera work, authentic costumes (I am sure that the coat of the homeless man has been taken from a homeless man), amazing make up, remarkable location and an extraordinary talented acting of Cate Blanchett. She transforms into figures and combines the texts with an unexpected, present context.
Rosenfeldt collaged manifestos by artists, architects, choreographers, and filmmakers – including texts by Filippo Tommaso Marinetti, Tristan Tzara, Kazimir Malevich, André Breton, Guy Débord, Claes Oldenburg, Yvonne Reiner, Sturtevant, Adrian Piper, Sol Le Witt or Jim Jarmusch. Many of them reveal a surprisingly theatrical and literary power. The vitality and the fury of a self determined, libertine and subversive artist is inscribed in the thematic and performative energy of the proclamations. 13 poetic monologues emerged by way of cutting back and combining the texts of various figures. Julian Rosenfeldt´s interest in the work and life worlds of the present brings the new manifesto texts in this work together with situations of today.
Manifesto questions the role of the artist in today's society. Manifestos remained caught in a political realm until visual artists adopted the genre precisely because of its character as critical of society. With the *Futurist Manifesto* (1909), Filippo Tommaso Marinetti triggered a wave of manifesto writing. In the process, the genre of the manifesto took shape, including aspects like the vivid and precise communication of authorial intention, appellative language, militant provocation, and often propagandistic self-promotion. Artist manifestos also often address social themes that go beyond art.
In January 2016 *the manifesto of diem25 (diem25.org)* was presented in Berlin, at the first open meeting of this new European movement, beyond political parties and lobbyism. Their objective is to reface policy and economy in a transparent and serious business with the goal to bring single countries of the European Union together again, to encourage their social justice and economic system: "This is the unseen process by which Europe's crisis is turning our peoples inwards, against each other, amplifying pre-existing jingoism, xenophobia. The privatization of anxiety, the fear of the 'other', the nationalization of ambition, and the re-nationalization of policy threaten a toxic disintegration of common interests from which Europe can only suffer." (excerpt from *the manifesto by diem25 / diem25.org/manifesto)*.
The manifests are not still relevant; they are visionary, especially in the new interpretation of Julian Rosenfeldt. Art history is a derivation of history and we learn from history, or should do so. Artists of all disciplines have always been phrasing thoughts and visions whose consistency had to be proven. Rosenfeldts' advice for us is to read artists manifestos as seismographs of their age. *Manifesto* is like a kick in the ass, for all of us, who have not recognized till now, the time of *liberté, egalité* and *solidarité* was killed, since at least the coming of neoliberal times. It is time for rise and shine! Julian Rosenfeldt has gifted us a precious work, sustainable, necessary to deliberate, to debate.

Hotel Dallas
Livia Ungur și Sherng-Lee Huang
Screening: Festivalul Internațional de Film Berlin
Februarie 2016

HOTELUL VISELOR

Mutații culturale și fragmentări istorice în filmul *Hotel Dallas*

Text
ANNA HARSANYI

Într-una din primele scene din Hotel Dallas*, un film de Livia Ungur și Sherng-Lee Huang, B și P, tineri pionieri, sunt personajele principale ale unei drame. B este ucis în timp ce încerca să îl protejeze pe P de atacul, pe bicicletă, al celui de-al treilea personaj, o pionieră geloasă pe nume P. Pe patul de moarte, B ține un discurs melodramatic despre visele sale de colectivizare și dezvoltare urbană, o adevărată elegie a loialității față de un sistem aflat în pragul colapsului. Scenariul parodiază moartea personajului Bobby din serialul american* Dallas*, care urmărește viața unei familii de extrem de bogate de magnați ai petrolului. (*Dallas *a fost prezentat și în România în anii '80, fiind singurul serial străin difuzat de televiziunea națională).*

Livia Ungur și Nic Ungureanu într-o scenă din *Hotel Dallas*,
Dir: Livia Ungur and Sherng-Lee Huang, 2016. *Courtesy of the author*

În serialul *Dallas*, Bobby, rănit într-un accident, se află pe un pat de spital, înconjurat de prieteni și de membri ai familiei, cărora le împărtășește speranțele pe care le nutrise pentru viitor. Discrepanța dintre cele două scene îl pregătește pe spectator pentru jocul dintre realitățile aparent incompatibile, care interacționează pe toată durata filmului *Hotel Dallas*. Rezultatul este un amalgam poetic de iconografii culturale, întrețesute cu narațiuni despre emigrație, mit și amintire. *Hotel Dallas* urmărește biografia Liviei Ungur, care a câștigat loteria vizelor și s-a mutat de la Galați la New York, pentru a studia artele. În film, Ungur o întruchipează pe Livia, recepționeră la *Hotel Dallas* din Slobozia, o replică la scară reală a fermei din serial, construită de Ilie Alexandru, fan al serialului și om de afaceri îmbogățit prin mijloace dubioase, după 1989. La hotel, Ungur îl întâlnește pe Mr. Here, interpretat de Patrick Duffy, actorul care l-a jucat pe Bobby din serial. Mr. Here ajunge la Slobozia în 2004 și călătorește prin timp, traversând peisajul fizic și social al României. O călătorie paralelă este cea a personajului Livia, care își mărturisește dorința de a emigra la New York, pentru a-și îndeplini visul de a deveni artistă. Împreună, cei doi îl însoțesc pe spectator într-un tur al clișeelor culturale românești și occidentale.

Astfel, cu un cozonac de casă, ei vizitează sculpturile lui Brâncuși de la Târgu Jiu și Cimitirul vesel de la Săpânța, de unde comandă o cruce. La rândul ei, Livia este îmbrăcată în costum complet de cowboy texan: jeanşi, pălărie, cizme de piele.

În curtea hotelului din Slobozia se află, în mod inexplicabil, o replică (la scară redusă) a Turnului Eiffel. Fiecare dintre aceste simboluri culturale este în sine încărcat de semnificații. Capriciul amestecării lor nu ține cont de sensul lor original, formându-se astfel o nouă instanță – o alternativă imaginară la vechile dihotomii dintre Est și Vest, dintre comunism și capitalism.

Într-un interviu recent, artista declara: „Rupem aceste simboluri culturale din contextele lor originale și le amestecăm, pentru a crea o supercultură imaginară care le cuprinde pe toate".

Unul dintre simbolurile culturale în mod evident recurente în film este *Coloana infinitului* lui Brâncuși. Ea apare între scene, ca reper temporal, apoi ca monument în Târgu Jiu, apoi chiar profilat pe cerul New York-ului. Acest joc al contextelor în care apare sculptura definește probabil cel mai bine experiența vizionării filmului *Hotel Dallas*, în care timpul, spațiul și percepția sinelui sunt infinite.

Coloana, personajele filmului și propriile noastre vieți sunt în continuă desfășurare. Ca participanți la această din ce în ce mai complexă intersectare de experiențe, putem să reacționăm la transformările contextului, fie prin afirmarea fermă a unei poziții fixe, fie prin asumarea unei continue căutări ascendente a ceea ce va urma. Sau le putem face pe amândouă, simultan: rămânem pe loc, în timp ce visăm la ceea ce a fost și la ce va veni, în jurul sau înaintea noastră.

Răzvan Doroftei, Serena Sgardea, Sonia Chihaia, Maria Buzatel, Bogdan Velicu într-o scenă din *Hotel Dallas*, Dir: Livia Ungur și Sherng-Lee Huang, 2016.
Courtesy of the author

Livia Ungur și Sherng-Lee Huang, *Hotel Dallas*, 2016.
Courtesy of the author

Hotel of Dreams. Cultural shifts and historical disconnects in Hotel Dallas

In an early scene in *Hotel Dallas*, a film by Livia Ungur and Sherng-Lee Huang, the characters B and P, young pionieri, are caught in a tragedy. B has been killed trying to shield P from a bicycle attack by a third pionieră jealous of P. On his deathbed, B gives a melodramatic monologue of his dreams of collectivization and urban growth, performing an elegiac loyalty to a system on the brink of collapse. This plot point mimics the death of the character Bobby from the classic American soap opera *Dallas*, about a fabulously wealthy Texas family of oil magnates. (*Dallas* was also broadcasted in Romania in the 1980's, the only foreign TV series played on public airwaves.)

In *Dallas*, Bobby lays in a hospital wounded from an accident surrounded by friends and family, sharing the hopes he once had for their futures. The incongruity between these two scenes prepares the viewer for the symbolic interplay between seemingly incompatible realities that runs throughout Hotel Dallas. The result is a poetic amalgam of cultural iconography threaded into intertwining narratives of immigration, memory and myth.

Hotel Dallas focuses its narrative on the biography of Ungur, who won the green card lottery and moved from Galaţi to New York City, to study art. In the film, Ungur plays Livia, the lobby attendant of the Hotel Dallas in Slobozia, a real-life replica of the iconic ranch in *Dallas*. It was built by Ilie Alexandru, a fan of the series and part of the post-1989 crop of Romanian businessmen enriched by dubious means. At the hotel, Ungur encounters Mr. Here, played by Patrick Duffy, the actor who famously portrayed Bobby in *Dallas*. Mr. Here arrives in 2004, and travels back in time, traversing Romania's physical and social landscape. A parallel journey is the story of Ungur's character, who reveals her desire to emigrate to New York and fulfill her dreams of becoming an artist. The pair takes the viewer on a tour of cascading Romanian and Western cultural clichés.

They travel with a homemade cozonac (cake) to visit Brâncuși's sculptural complex at Târgu Jiu and to pick up a custom-made tombstone at the Merry Cemetery in Maramureş. In turn, Livia is dressed in full-on Texas cowboy gear: denim, cowboy hat, and leather boots. In the hotel's backyard rises, inexplicably, an Eiffel Tower replica. Each of these cultural symbols is evocative on its own. They are blended together with an over-the-top whimsy that confounds their established meanings to form a new, imagined moment – a fairy tale alternative to the old dichotomies of East and West, communism and capitalism. In a recent interview, Ungur stated, „We dislocate the icons from their original contexts, mix them together and twist them around, and create an imaginary super-culture that encompasses all of them."

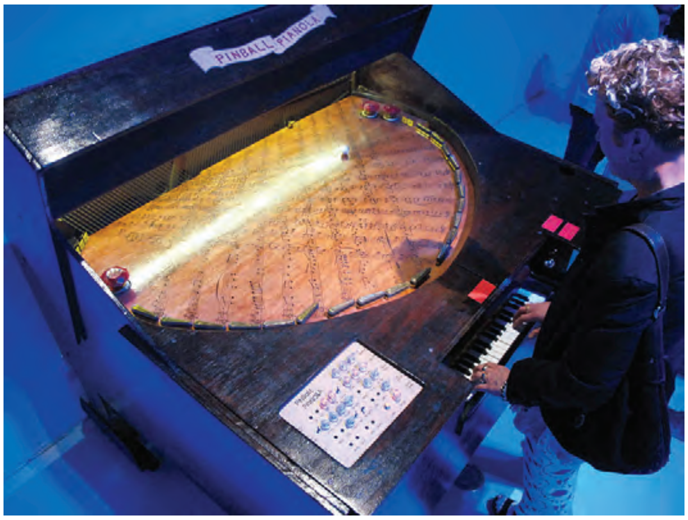
One symbol that conspicuously recurs is Brâncuși's *Infinite Column*. It appears as a marker of time between scenes, as a beautiful monument in situ at Târgu Jiu, and even as part of New York City's skyline. This playful rendering of the sculpture in and out of context perhaps best relates to the experience of watching *Hotel Dallas*: time, place, and sense of self are infinite. Like the *Column* and the characters in the film, our lives are constantly unfolding. As participants in an increasingly intersecting world of experiences, we either adapt to our surroundings, standing firm and monumental within our environment, or we continue searching upward for what comes next. Or, we do both – we sit in place while dreaming of what was once before and what will unfold above, or ahead, of us.

Re:cycle
Sonic Protest Festival
Artiști: Lucas Abela, Adam Bohman, Nicolas Collins, Yves-Marie Mahe, Projectsinge
Curatori: Franq de Quengo, Arnaud Rivière
3–15 April, 2016
La Generale, Paris

FLIPPER, TEMPLUL CODURILOR INVERSATE

Text
ANDRA CHIŢIMUŞ

Arta sunetului este o entitate misterioasă, care se ascunde în spatele tropilor muzicali, formează hibrizi sculpturali sau se insinuează în arta video, și căreia continuă să nu i se poată aplica o definiție simplă. Spunem că arta sunetului are ca mediu predilect sunetul și totuși cu greu apreciem piese care nu conțin și unele elemente fizice sau vizuale.



Lucas Abela, *Pinballpianola*, 2016, in *Re:cycle*, Sonic Protest Festival, Curators: Franq de Quengo, Arnaud Rivière, 3 – 15 April, 2016, La Generale, Paris. *Courtesy of the author*

"Re:cycle" este o expoziție de sound art organizată în cadrul festivalului anual Sonic Protest din Paris, festival dedicat tuturor formelor de muzică underground și experimentală. Cu toate că tema centrală a expoziției este sunetul, opțiunile curatoriale par a înclina mai curând în favoarea obiectului. Festivalul se organizează deja de mai bine de un deceniu, iar partea de expoziție din 2012, dar cu toate acestea, mai ales după expoziția din acest an, s-ar putea afirma că ea încă se află în curs de definire. Deși este încă legată de festival, expoziția se dorește a fi apreciată și independent de acesta.

Anul acesta, expoziția s-a desfășurat într-un spațiu public – La Generale – spațiu manageriat de Primăria Parisului, într-o fostă centrală electrică. La Generale găzduiește proiectele diverselor comunități și organizații, indiferent de profil: teatru, arte, muzică sau educație. Acest spațiu s-a dovedit o alegere foarte bună, fiind de mari dimensiuni, deschis și modular, și având, datorită trecutului său industrial, un plafon foarte înalt. Spațiul este similar culiselor unui teatru, lipsind doar decorurile și scena. Porțile mari dau direct în stradă, invitând publicul, iar lângă un bar improvizat se află câteva panouri pe care sunt expuse colaje și obiecte casnice ciudate, astfel încât s-ar putea crede că este vorba de un nou local la modă. Ca și spațiul, expoziția *"Re:cycle"* este construită în jurul ideilor de interacțiune și comunitate, nefiind dedicată numai celor care nu sunt dispuși să participe activ.

Proiectul lui Nicolas Collins, *Tudor's Walk*, deschide expoziția și explică, într-o anumită măsură, înșiruirea neconvențională de oale, cratițe și sticle. Ca multe dintre compozițiile sale, *Tudor's Walk* este mai curând un instrument, decât o piesă în sine. Artistul a folosit un mic amplificator portabil, care face obiectele să rezoneze, și a elaborat o serie de instrucțiuni pentru vizitatorii care doresc să interacționeze cu lucrarea. Practic, vizitatorii pot să asculte muzica de pe propriul telefon, aflând cum se aude, de exemplu, *"Single Ladies"* printr-un bol de plastic, o oală cu gura în jos sau o sticlă de bere. Amplificatorul poate fi chiar scos în stradă și testat pe orice material imaginabil. Acest instrument, aparent simplu, provoacă de fapt la o meditație profundă asupra naturii sunetului și asupra modului în care suntem afectați de lumea din jur. Sursa sunetului, filtrată prin materiale de tip *arte povera*, generează instantaneu piese muzicale. *Tudor's Walk* funcționează aproape ca o mașinărie de sound art, ea putând fi citită atât ca o benignă unealtă educațională, prin care copiii învață despre natura sunetului, cât și ca un comentariu sarcastic la snobismul deseori asociat artei contemporane.

Într-o conferință din cadrul festivalului, artistul a afirmat că ceea ce admiră cel mai mult la John Cage este capacitatea acestuia de a nu ține cont de propriul ego în elaborarea lucrărilor, iar Collins pare să urmărească, într-un fel, același scop. Deși lucrarea poate fi, fără îndoială, interacționată și individual, sensul expoziției este cel al experienței colective. În spațiul deschis din spatele unor draperii se găsește *Templul Zgomotului*, instalația din jocuri de flipper modificate a lui Lucas Abela. Ce poate fi mai specific Franței decât acest joc, Pinball sau, cum îi spun ei, *le flippeur*? De la filmele Nouvelle Vague la cafenelele de cartier, jocurile de flippeur sunt un ingredient de bază al culturii franceze, niciodată demodându-se complet, deci neafectate nici de recenta subcultură a hipsterilor.

Jocul de flipper, acest simbol al culturii pop, a fost modificat de artist, devenind o mașină interactivă de produs sunet. Inspirându-se din jocurile pe computer și interfața lor intuitivă, instalația *Templul Zgomotului* este alcătuită din mașini care transformă jocul în artă. Mai întâi, *Pinballpianola*, un hibrid vertical de pian și flipper, în care bila lovește corzile aflate la vedere. Pitchfork este un șir de diapazoane care sună când sunt atinse de bile. Cea mai impresionantă este cu siguranță *Bilele din Chutlu*, o mașină în formă de pentagramă, decorată cu imagini sataniste, cu corzi și clape pentru efecte sonore, destinată pentru cinci jucători. Deși toate mașinile au clape pentru efecte sonore și generatoare de sunet alb ajustabile, sunetul creat de bilele propriu-zise este destul de slab, mai ales în cazul loviturilor ratate și a scorului care nu înregistrează toate loviturile. Din acest punct de vedere, cea mai eficientă este *Flipoff*, o combinație de flipper cu fotbal de masă, vopsită în culori stridente, cu mostre

de muzică electronică din anii ’80, care cu siguranță face vizitarea expoziției mai amuzantă dacă sunt mai mulți vizitatori simultan.
La etaj, un mic casetofon conectat la un laptop oferă o imagine interesantă: monitorul transmite date preluate de pe casetă, transcriind o imagine care aduce cu primele încercări de artă electronică, totul fiind însoțit de un text existențialist. Lucrarea *Logfordata*, a artistului Jean-François Blanquet din grupul Projectsigne, preia semnale audio de pe casete și le decodează ca text și imagine, cu toate erorile care decurg din transcriere. Publicul poate derula înapoi, înainte sau schimba banda.
Înregistrările video, preluate de Yves-Marie Mahe, sunt o ilustrare dadaistă a culturii pop de la televizor, cu un sarcasm tipic francez; piesa centrală a instalației compuse din trei filme video este o prezentare a postului francez Gall TV, pe care se suprapune un dublaj de voce masculină. În timpul festivalului, lucrarea prezenta un colaj de clipuri TV despre mișcarea punk. Yves-Marie comentează, prin aceste continue juxtapuneri, asupra diferitelor coduri vizuale și culturale. Cu toate acestea, lucrările nu au interactivitatea jucăușă a celorlalte piese și ar fi funcționat poate mai bine proiectate ca interludii vizuale între etapele festivalului, decât izolate în spațiul expoziției.
Colajele lui Adam Bohman sunt surprinzător plasate la intrare, expunerea – ușor forțată – amintind oarecum de expozițiile școlare, deși conținutul se încadrează în tema expoziției. El tratează foarte inspirat inversiunea codurilor – sociale, media sau culturale, iar lucrările ar fi beneficiat cu siguranță de o mai mare atenție acordată interactivității.
Deși majoritatea lucrărilor sunt destul de credibile din punct de vedere artistic, efectul general al expoziției este unul relativ deconcertant. Indiferent de cât de artistică poate fi muzica electronică, pentru edițiile viitoare ale expoziției ar putea fi benefică implicarea unui curator extern, ca să nu rămână doar „acea expoziție din cadrul festivalului” – ceea ce ar fi păcat, selecția lucrărilor demonstrând până acum un potențial extraordinar.

The Pinball Temple of Inverted Codes

Sound art is a particularly elusive beast; hiding behind music tropes, forming sculptural hybrids or seeping into video art, it continues to evade a simple definition. We say sound art uses sound as its primary medium, yet we seem reluctant to validate pieces lacking a physical or visual element. "Re:cycle" is the sound art exhibit in connection with the annual Sonic Protest festival in Paris, dedicated to all forms of underground and experimental music. While the interest for sound remains at its core, you can see the curatorial choices lean towards the object rather than the sonic. The music festival has been around for over a decade, but the exhibition part only started in 2012. And, given this year's exhibition, I would say they're still figuring this part out. While still connected to the festival, the show aims to be appreciated independently.
This year they chose La Generale for the venue, a community space funded by the Mairie de Paris, situated in a Haussmanian building that used to be an electricity distribution plant. La Generale functions as a community project space open to proposals from various groups and organizations, be it in theatre, arts, music or education. This unique venue was a very well chosen spot for this playful exhibition: the space is large, open and modular, with a very tall ceiling, baring its industrial past. It resembles the backstage of a theatre, only without the decor or actual stage.
The large doors lay open directly onto the street, in an overly inviting way. A small series of panels show a couple of collages and some strange household objects are placed on a side of an improvised bar. If you didn't know any better, you'd think you were entering some hip new bar. Much like the space itself, "Re:cycle" is a show built around interaction and community; it's definitely not a place for those who don't like to get their hands a little dirty.
Nicolas Collins' project, *Tudor's Walk*, opens the show and sheds some light onto the unorthodox array of pots, pans and bottles. Like many of his scores and pieces, *Tudor's Walk* is more of a device rather than a piece in itself. The artist has found this small, portable amplifier that helps objects resonate and laid out some guidelines for the visitors to play with it, by adding their own audio input. Basically, you can take your phone and listen to how Single Ladies might sound played through a plastic bowl, an upside down pot or a beer bottle. Heck, you can even take it out on the street and test out whichever material you might fancy; the only limit is your imagination! This deceptively simple device offers a very insightful

Lucas Abela, *Balls of Chutlu*, 2016, în *Re:cycle*, Sonic Protest Festival, Curatori: Franq de Quengo, Arnaud Rivière, 3–15 April, 2016, La Generale, Paris. *Courtesy of the author*

meditation on the nature of sound and how the world around us affects it. The sound source, filtered through arte povera materials produced instant noise pieces. *Tudor's Walk* acts almost like a machine for creating sound art; it can be read both as benign, education tool for kids learning about sound, and a sarcastic commentary on the snobbery often associated with contemporary art pieces.
In a conference during the festival, the artist stated that what he admired most about John Cage was his capacity of taking the ego out of his pieces; in a way, Collins' work strives towards the same goal. While this piece could also cater for solo enjoyment, the core of the exhibition almost seems to demand a group viewing. In the large, open space behind the curtains lies *The Temple of Din*, a modified pinball machine installation by Lucas Abela. What could be more French than the pinball or le flippeur as they call it? From Nouvelle Vague movies to neighbourhood cafes, pinball machines remain a staple of French culture: they never quite got out of style, so the recent hipster revival wouldn't seem to affect them.
This pop culture icon had been pimped by the artist to become an interactive noise-making machine. Taking cues from arcade culture and its intuitive interface, *The Temple of Din* features for machines that turn play into art. First, there's Pinballpianola, an upright piano hybrid featuring a ball hitting the exposed cords. Pitchfork is an array of tuning forks that can be triggered by the ball. The most impressive one is definitely Balls of Chutlu, a pentagram-shaped machine with guitars and effect pedals, adorned with Satanist imagery, designed for five players.
While all the machines feature a series of effect pedals and adjustable white noise generators, the sound created by the actual pinball is relatively poor, especially for a bad, as the gage keeps losing the ball. In this respect, the most effective machine was the *Flipoff*, a pinball / foosball hybrid painted in bright disco colours, featuring 80s synth samples. This would have definitely made for a more enjoyable visit if there were more than two people in the space at the time.
Upstairs, a small tape player hooked to a laptop made for an intriguing sight: the monitor was picking up data from the magnetic tape, transcribing a shredded visual reminiscent of early net art, accompanied by an utterly existentialist text. *Logfordata*, designed by artist Jean-François Blanquet of the Projectsigne collective, takes audio signal recorded onto cassette tapes and decodes it as text and visual data, welcoming the subsequent additional glitches. The device is made available for the audience to rewind, fast forward or switch sides.
Yves-Marie Mahe's found footage videos take a Dadaistic approach to the portrayal of pop culture in the media with typically French sarcasm; the centrepiece of the three-video installation was a France Gall TV performance deconstructed by a male voice over. During the festival, a collage of TV clips about the punk movement was being shown. Yves-Marie tenaciously juxtapositions make for a bittersweet commentary on different visual and cultural codes. However, they do lack the interactive playfulness of the other pieces and perhaps worked better projected as visual interludes between the acts at the festival than in the exhibition space.
Adam Bohman's collages at the entrance feel slightly out of place: their display resembles 4th grade hallway shows and although their content does fit the theme, their inclusion seems forced. Overall, it was a very inspired show playing on the inversion of codes, be it social, media or cultural, but it would have probably worked better focusing simply on the interactive aspect. While the rest of the pieces might give it more art world credibility, they end up being more of a buzzkill than anything else. No matter how artsy the experimental music world may be, it would probably benefit from an outside curator in the future. Otherwise, it would just continue to be “that art show that comes with the festival”, which is a pity since their choice of works shows great potential.

“When does the money get here?” or HOW TO WORK BETTER
Artişti: Peter Fischli & David Weiss
Curatori: Nancy Spector & Nat Trotman
5 februarie – 27 aprilie 2016
Muzeul Solomon R. Guggenheim, New York

FISCHLI & WEISS. WHEN DOES THE MONEY GET HERE

Text
TIMEA ANDREA LELIK

Organizând cea mai cuprinzătoare expoziţie a duoului de artişti elveţieni Peter Fischli şi David Weiss, retrospectiva de la muzeul Guggenheim oferă o imagine de ansamblu completă, dar jucăuşă a corpusului comun de opere produse de cei doi artişti din 1979 şi până în 2012. Titlul împrumutat de la o frescă permanentă făcută de cei doi în afara oraşului Zürich, *Cum să lucrezi mai bine*, sintetizează corpusul de lucrări, precum şi expoziţia în sine, ca pe o căutare continuă de a fi creativ, productiv şi intuitiv.

Făcând înconjurul rotondei, privitorii sunt invitaţi să descopere seria de lucrări diferite, care se întind pe trei decenii, alcătuite din materialele cele mai neaşteptate şi abordând teme ciudate şi neobişnuite.

În acord perfect cu această descriere, expoziţia include prima lucrare a celor doi, *Seria cârnaţilor* (1979), în care artiştii au reprezentat scene narative, folosind cârnaţi, alimente şi obiecte casnice la întâmplare. Corpusul rezultant de lucrări constă din zece gravuri care au capturat scene ale vieţii cotidiene, de la o defilare de modă la un accident auto. Prefigurând interesul artiştilor faţă de calitatea estetică a obiectelor cotidiene, această serie le-a evidenţiat şi interesul comun faţă de scenele narative şi puterea metaforei.

Adăugând umorul şi ironia neintenţionată investigaţiei sensului vieţii cotidiene, Fischli şi Weiss au reuşit să surprindă acel sens al uimirii, care există – în mod aparent paradoxal – în banal. Abordarea lor interogativă faţă de artă şi viaţă este vizibilă în mod recurent în întreaga expoziţie, în lucrări precum *Large Question Pot* („Marele borcan cu întrebări”) (1984) şi aventurile lui Şobolan şi Urs. *Cea mai mică rezistenţă* (1980-1981) marchează prima apariţie a celor doi, înfăţişând *alter-ego*-urile artiştilor, cum se angajează în comun într-o călătorie plină de aventuri, rezultată din evenimente cruciale, dar şi triviale. De-a lungul odiseei lor, Şobolan şi Urs pun întrebări care pleacă de la cele lumeşti, până la problemele mai mari legate de existenţă, aparent într-o căutare continuă a descoperirii modului în care omul se descurcă în viaţa cotidiană. Videourile cu Şobolan şi Urs anunţă de asemenea investigaţia artiştilor referitoare la concepte popular opuse, cum ar fi frumuseţe *vs* kitsch sau banal *vs* sublim, în acest caz exemplificate prin juxtapunerea mizerabilului şobolan şi a opusului său romantic, îndrăgitul urs panda, pe cale de dispariţie. Fischli şi Weiss realizează acest lucru în mod repetat, răsturnând aşteptările faţă de realitate şi reprezentând cele două personaje ca pe nişte „parteneri egali în crimă”, pe tot parcursul diverselor lor aventuri.

Expunerea acestui corpus divers de lucrări – constând din videouri, sculpturi, fotografii, instalaţii site specific, proiecţii de diapozitive, cărţi, lucrări pe hârtie – pare să se potrivească perfect cu natura eclectică a operei, în care nicio parte nu este neapărat mai importantă decât alta. Ne învârtim peste tipurile la fel de captivante şi de iscoditoare, nenumite, de artă, care poartă în ele un înţeles mult mai adânc decât poate fi perceput iniţial.

Expoziţia subliniază astfel, cu succes, creativitatea de care dau dovadă cei doi în povestirea aspectelor insesizabile ale lumii noastre cotidiene, graţie dorinţei lor de a cuprinde în aceeaşi măsură măreţul şi bicisnicul.

Fischli & Weiss. When does the money get here

Displaying the most comprehensive New York survey of the work of the Swiss duo Peter Fischli and David Weiss, the Guggenheim museum retrospective offers a thorough but playful overview of the joint body of work produced by the two artists from 1979 to 2012. Borrowing the name from a permanent mural made by the duo outside of Zürich, *How to Work Better* summarizes the body of work as well as the exhibition as a continuous pursuit in being creative, productive and insightful.

Circling up the rotunda the viewers are invited to discover the series of different works spanning three decades, made in most unexpected materials and addressing odd and unusual topics. Perfectly fitting this description, the exhibition included the duo's first work, the *Sausage Series* (1979) where the two artists staged narrative scenes using sausages and random food and household items. The resulting body of work consists of ten prints which ended up capturing scenes of everyday life, from a fashion show to a car accident. Prefiguring the artists' interest in the aesthetic quality of everyday objects, this series also showcased their common interest in narrative scenes and the power of the metaphor.

Adding humor and unintentional irony to the investigation and meaning of everyday life, Fischli and Weiss managed to capture a sense of wonder which is – seemingly paradoxically – existent in the banal. Their interrogative approach to art and life is recurrently visible throughout the exhibition in works such as the *Large Question Pot* (1984) and the adventures of Rat and Bear. *The Least Resistance* (1980-1981) marks the first appearance of these two, showing the artists' alter-egos jointly embarking on a journey filled with adventures resulting from crucial as well as trivial events.

Throughout their odyssey, Rat and Bear ask questions ranging from the mundane to larger issues on existence, seemingly in a continuous pursuit of figuring out how one gets by in everyday life. The Rat and Bear videos also announce the artists' investigation of popular opposites such as beauty vs kitsch or banal vs sublime, in this case exemplified by the juxtaposing of the despicable rat to a romantic opposite, the beloved and endangered panda bear. Fischli and Weiss repeatedly accomplish this by subverting expectations of reality and showing these two characters as equal “partners in crime” throughout their various adventures.

The display of this diverse body of work – consisting of videos, sculptures, photography, site-specific installations, slide projections, books, works on paper – seems to perfectly fit the eclectic nature of the oeuvre, where no part is necessarily more important than any other. One swirls around the equally captivating and inquisitive unnamed types of art that carry much deeper meaning that noticeable at first. The show thus successfully highlights the creativity used by the duo in recounting unnoticeable aspects of our everyday world through their enthusiastic desire to equally grasp the great and the small.

Installation view: Peter Fischli, David Weiss: *How to Work Better*, 5 februarie–27 aprilie, 2016, Solomon R. Guggenheim Museum. Photo: David Heald. *Courtesy of Solomon R. Guggenheim Foundation*

Visions of a Genius
Artist: Hieronymus Bosch
13 februarie–8 mai, 2016
Het Noordbrabants Museum
Den Bosch, Olanda

HIERONYMUS BOSCH VISIONS OF A GENIUS

Text
TIMEA ANDREA LELIK

Hieronymus Bosch, *The Temptation of Saint Anthony* (fragment), ca. 1500-1510, oil on oak panel, 38,6 x 25,1 cm. Kansas City, Missouri, The Nelson-Atkins Museum of Art, purchase William Rockhill Nelson Trust. Photo: Rik Klein Gotink, and image processing: Robert G. Erdmann for the Bosch Research and Conservation Project. *Courtesy of the author*

Hieronymus Bosch (cca. 1450–1516, Den Bosch) este un personaj care nu mai are nevoie de introducere. Cea mai completă expoziție „Hieronymus Bosch" de până acum a fost deschisă în 2016, pentru a comemora 500 de ani de la moartea sa (pregătirea acestei expoziții a însemnat un efort de nouă ani). Astfel, din cele 24 de picturi și 20 de desene atribuite lui Bosch, 17 picturi și 19 desene sunt expuse în cadrul acestei expoziții, organizate la Muzeul Noordbrabants din orașul natal al artistului, Hertogenbosch (Den Bosch). Pregătirea expoziției a însemnat și o cercetare extinsă a restrânsei, dar fascinantei sale opere, cercetare ce a dus la numeroase rezultate notabile, printre cele mai importante fiind atribuirea lui Bosch a lucrării *Ispitirea Sfântului Anton*, datată 1500–1510, aflată la Muzeul de Artă Nelson-Atkins, din Kansas City, Missouri.

În decursul cercetării amănunțite a operei lui Bosch – în total, mai puțin de 50 de desene și picturi – această compoziție liniștită, dar complexă a părut să completeze în mod evident seria peisajelor sale populate de personaje bizare și comice.

Deși lucrarea a suferit intervenții majore în prima parte a secolului XX, tehnica lui Bosch a rămas evidentă în pensulație, dar și în tratarea detaliilor, cum ar fi micile creaturi monstruoase care i se înfățișează Sfântului Anton. Monstrul îmbrăcat în pâlnie, peștele cu picioare de pasăre, sau creatura cu cioc de lingură, care stă la măsuța plutitoare, fac parte în mod evident din bestiarul suprarealist și nebunesc imaginat cu candoare de Bosch. Aceste câteva personaje se regăsesc și în alte lucrări ale sale, dedicate Sfântului Anton, cum ar fi *Ispitirea Sfântului Anton* din 1502, aflată la Muzeul Național de Artă Antică din Lisabona.

Expoziția urmărește temele principale ale operei lui Bosch, expunerea spectaculoasă fiind însoțită de display-uri care prezintă aspectele cele mai importante ale cercetării și cele mai noi descoperiri. Expoziția cuprinde și un mare număr de desene recent atribuite lui Bosch, fiind astfel aproape dublat numărul desenelor atribuite lui – în decursul cercetării au fost evidențiate legăturile dintre desene și picturi, s-au urmărit asemănările dintre ele și, de asemenea, a fost analizat în profunzime procesul elaborării lucrărilor.

Deși repertoriul imagistic al lui Bosch aparține, în mare, tradiției vizuale a epocii, candoarea și creativitatea sa ies din canoanele reprezentării medievale. Acesta este probabil motivul pentru care el a fost mult timp aproape uitat, înainte de a fi redescoperit, către sfârșitul secolului al XIX-lea.

A-l considera doar un precursor al suprarealismului este fără îndoială insuficient, opera sa fiind cu totul și cu totul unică și originală, cu încă multe aspecte care mai pot fi descoperite și cercetate. Modul în care a reprezentat, extrem de inventiv și perspicace, cele mai lăuntrice temeri ale omului îl face pe Bosch mai mult decât un vizionar: el este un adevărat magician al imaginii, imaginile sale fiind mai pregnante decât multe lucrări mai recente.

Hieronymus Bosch, *Triptych of the Hermit Saints*, ca. 1495-1505. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Photo: Rik Klein Gotink, and image processing: Robert G. Erdmann for the Bosch Research and Conservation Project. *Courtesy of the author*

Hieronymus Bosch. Visions of a Genius

Hieronymus Bosch (ca. 1450 – Den Bosch, 1516) is a figure who does not need further introduction. In order to commemorate precisely 500 years from his death, nine years of preparations have gone into the most comprehensive "Hieronymus Bosch" exhibition to date. From the 24 paintings and 20 drawings attributed to the artist, 17 paintings and 19 drawings are on view in the Noordbrabants Museum exhibition from the artist's home town 's – Hertogenbosch.

The exhibition also triggered the most extensive research performed on his limited yet fascinating body of work, resulting in many notable achievements that have furthered the study of his oeuvre. One of the most notable accomplishments is the attribution of *The Temptation of Saint Anthony*, dated 1500-1510 from the Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri to Hieronymus Bosch himself. Expanding the small body of work – a total of less than 50 paintings and drawings – this quiet yet complex painting seems to fit in perfectly with Bosch's landscapes, populated with bizarre and comical creatures. While the painting has been heavily retouched in the early twentieth century, Bosch's skilful technique is still visible in the brushwork and the handling of the small details, such as the tiny monsters that appear in front of Saint Anthony. Creatures such as the figure covered in a funnel armature, the bird-legged fish, as well as the floating table seating a spoonbill beaked figure; perfectly integrate in the surreal and wacky world ingeniously imagined by Bosch.

These few ingenious figures are to be seen in other works commemorating the life of the Saint, such as the *The Temptation of Saint Anthony*, ca. 1502, from the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon.

The exhibition is arranged thematically, in dramatically lit galleries, the works being accompanied by visual displays that draw on the research undergone in unveiling new details about the artist's works. The exhibition also includes a large number of drawings, which recently have almost doubled in number and attribution to Bosch himself. These have now been connected to the artist's paintings, providing a more elaborate insight into the making of his artworks, and showing many similarities to characters from his famous paintings.

While much of the imagery painted by the master was in line with the visual tradition of the period in which he worked, his ingenuity and creativity transgress canonical forms of representational art of the Medieval Ages. It is likely that this was the reason for which he had long passed into obscurity before being rediscovered at the end of the nineteenth century. Recognizing Bosch as a forerunner of Surrealism is insufficient merit though, as his work is still a singular creation today, with numerous aspects yet to be discovered. Succeeding to pictorially represent haunting human fears living inside the mind in a most inventive and canny manner makes Bosch more than a visionary; he is a sort of magician of images, whose work still surpasses much of the art to be seen today.

interviu
// INTERVIEW

TANIA MOURAUD

„Venirea mea în România este o întoarcere la rădăcini pe calea artei”

interviu
ELODIE STROECKEN

Una dintre cele mai respectate figuri din arta contemporană franceză, Tania Mouraud a avut prima sa expoziție personală în România la Eastwards Prospectus, în perioada 19 mai–31 iulie. În dialog cu Elodie Stroecken, curatoroarea expoziției OTNOT, artista dezvăluie semnificația personală a prezenței sale aici și contextul în care au fost realizate atât fotografiile și lucrările video expuse în galerie, cât și intervenția urbană din București și din alte opt orașe: Iași, Roman, Bacău, Buzău, Pitești, Craiova, Sibiu și Cluj.

Elodie Stroecken: La galeria Eastwards Prospectus, expui seria fotografică „Balafres”, pe care ai inițiat-o în 2014 și din care putem descoperi cele mai recente imagini. Fotografiile au fost realizate în bazinul Kölnului din Germania, în trei mine în aer liber de extracție a lignitului. Acest minereu, un combustibil fosil de o calitate mediocră din punct de vedere energetic, pentru care Germania este principalul producător la nivel mondial, constituie astăzi cea mai poluantă sursă de energie. Cu toate acestea, este exploatat intens, printr-un procedeu care pare insațiabil și care distruge mii de hectare: minele „se deplasează” în teritoriu, mâncând din sol, pe de o parte, și rambleind imensele goluri produse între timp, pe de altă parte, astfel că noi peisaje sunt schițate. Titlul seriei fotografice face referire la rănile profunde provocate Pământului de ființa umană, autoarea unei distrugeri totale a istoriei, precum și a culturilor din zonă. Ce te-a determinat să mergi în aceste locuri?

Tania Mouraud: Așa cum se întâmplă adesea, proiectul s-a născut din lectura presei. Dau peste o imagine care mă tulbură și ea devine punctul de pornire pentru o creație nouă. E valabil și pentru unele fotografii ale mele, cât și pentru unele lucrări video. *Once Upon a Time*, de exemplu, își are originea într-o revistă de companie: acolo am văzut o imagine cu un utilaj enorm care cuprindea, de jur împrejur, trunchiul copacului pentru a-l tăia apoi în butuci. Am avut senzația că propriul meu corp era într-o strânsoare. E nevoie să am o raportare intimă și emoțională la un subiect, pentru a-l aborda.

E.S.: Și o raportare vizuală, așadar?

T.M.: Da, dar uneori și una auditivă. În cazul Balafres, am dat peste un articol în *„Le Journal du Dimanche”*. L-am decupat. Mi-am spus imediat că trebuie să mă duc să văd acest loc. Imaginea era foarte proastă și, totuși, de la ea a pornit totul. Am început să fac cercetări suplimentare pe internet, am văzut alte fotografii și mi-am dat seama de imensitatea dezastrului. Ce m-a marcat a fost faptul că era vorba despre „cele mai mari utilaje din lume”. Mă interesa să văd cu ochii mei această pustietate. Odată ajunsă acolo, estetica mea „în spatele frumuseții, oroarea” a preluat controlul...

E.S.: Ai ales să abordezi subiectul într-o manieră extrem de directă și indiscutabil subtilă.

Tania Mouraud, *Made in Palace, 326/10, 326/9, 326/8* (triptic), 1981, fotografie argentică pe hârtie Agfa Record Rapid. © Tania Mouraud, ADAGP.
Courtesy of the artist and Eastwards Prospectus

T.M.: Pot să spun că reacționez la ceea ce există la fața locului. În 2014, am plecat cu gândul să filmez, dar când am văzut aceste peisaje, am decis să le fotografiez. Am făcut un video abia în anul următor. Când lucrez, am adesea în minte Istoria, precum și numeroase cadre din cinematografie sau din televiziune, tablouri pe care le-am văzut în muzee, când eram copilă. Cred că această abordare generează efectul despre care vorbești. Tratez, într-adevăr, subiectul într-o manieră directă, dar el este trecut, de la bun început, prin filtrul atitudinii mele față de fluxul de imagini al societății în care trăim.

E.S.: Pentru că te lași ghidată de instinct și de emoții, poți să-mi spui ce ai simțit când ai ajuns la fața locului?

T.M.: Am resimțit ceea ce Cézanne numea „o mică senzație”. Ea corespunde momentului în care am certitudinea că este exact ceea ce mi-am dorit.

E.S.: Cum ai procedat să abordezi acest subiect și această situație care se arăta în fața ochilor tăi? Ai fost, de exemplu, tentată să te joci cu scara ei fără sens?

T.M.: Una dintre fotografii dezvăluie acest joc, dar nu este cea mai bună din serie. În țările pe care le cunosc, precum India, oamenii sunt peste tot. Aceste locuri, în schimb, sunt atât de pustii, încât până și utilajele par mici, dar ele sunt singurele care îți permit să înțelegi spațiul. Un spațiu care ar putea fi de pe o altă planetă... Pentru mine, obiectivul nu era să fac un reportaj despre utilaje, ci să mă apropii de o activitate al cărei sens nu-l cunoaștem. Prima dată când am ajuns la o asemenea mină, m-am trezit situată undeva deasupra, pentru că exploatările sunt incredibil de adânci... Nu mai văzusem niciodată întinderi de pământ în culori diferite. Ele corespund unor straturi geologice aduse la lumină prin excavații. Această paletă de nuanțe se regăsește în primele mele fotografii. Am fost fascinată, de asemenea, de coabitarea cu alte surse de energie, precum morile de vânt. În mod straniu, ele se află în același câmp vizual, dezvăluind schizofrenia societății contemporane, care oscilează între distrugerea extremă a naturii și orientarea, dintr-un sentiment de culpabilitate, către energiile regenerabile. Dar înainte de toate, trebuie să spun că descoperirea acestor peisaje mi-a trezit amintiri din tinerețe, din vremea în care mă uitam la westernuri. De la vârsta de 17 ani, de când am văzut *Deșertul roșu* [*Il deserto rosso*, 1964], al lui Antonioni, am fost mereu fascinată de uzine, de furnale. Am avut mereu un loc unde mă puteam duce „să contemplu uzina mea”.

E.S.: În expoziție, prezinți o instalație video numită *Pandemonium*. Și ea a fost realizată în Germania și descrie în gros plan fuiorul continuu de fum ce se înalță din furnale, semănând cu cele ale unor centrale nucleare.

T.M.: În realitate, sunt centrale termice, alimentate cu lignitul extras de la câțiva kilometri distanță. Pentru că rațiunea de a exista a minelor, cu toate consecințele lor, este producția de electricitate în aceste centrale!
Am realizat *Pandemonium* în urma celei de-a treia deplasări în Germania, în 2015. Sunt trei mine în landul Renania de Nord-Westfalia unde am fost: Inden, Garzweiler și Hambach. La finalul ultimei călătorii, am vrut să mă întorc la Garzweiler, pentru a fi sigură că am realizat toate imaginile pe care mi le doream. Numai că accesul era blocat de poliție, din cauza prezenței unor manifestanți ecologiști. Cu mare regret, m-am îndreptat înspre o altă mină. Nu mai aveam fotografii de făcut. Privind în jur, am văzut furnalele și le-am filmat de departe, mecanic, așa cum fac adesea când am o cameră cu mine și vreau să înregistrez situații sau scene pe care le voi exploata ulterior. M-am uitat seara la înregistrare și mi-a plăcut mult. Prin urmare, m-am dus din nou, a doua zi dimineață, pentru o filmare mai lungă, chiar înainte de a mă întoarce în Franța. Îmi place foarte mult faptul că din când în când se zărește cerul albastru în spatele cantităților enorme de CO_2 care

Tania Mouraud, *Lovituri 117 > 119*/ *Balafres 117 > 119*, 2015, cerneluri pigment pe hârtie Fine Art. © Tania Mouraud, ADAGP. *Courtesy of the artist and Eastwards Prospectus*

umplu cadrul. În mod deliberat, am centrat imaginea pe formarea fuioarelor de fum, pentru a exclude orice element anecdotic și a-i permite privitorului să oscileze între reminiscențele Istoriei și prezentul acestei morți invizibile.

E.S.: Datorită acestei încadrări, privitorul pierde uneori noțiunea de scară. Fumul se confundă cu cerul, care devine abstract, la fel ca într-un alt video al tău, *Niagara*, pe care l-ai realizat din spatele căderilor de apă ale cascadei cu același nume și care introduce spectatorul în inima materiei, lichidă și abstractă. Imersat în imagine, el nu mai știe dacă este vorba despre fum, despre apă, despre cerneală, confruntându-se astfel cu dezlănțuirea naturii. Am vorbit mult despre caracterul pictural al fotografiilor și al lucrărilor tale video, mai ales atunci când natura devine subiectul compozițiilor. Ai un simț foarte acut al detaliului, ceea ce-ți permite să creezi serii de imagini pe care le-am putea descrie ca pure abstracțiuni.

T.M.: Cred că asta se datorează fascinației mele față de pictură. Banca mea de cadre fixe este Muzeul. Probabil de aceea, în seriile care au legătură cu natura se impune această idee de a lucra la marginea fotografiei, fie prin prisma alegerii subiectului, fie prin prisma anumitor proprietăți ale aparatului foto, așa cum se întâmplă, de exemplu, în seria *Made in Palace*. Încerc pe această cale să comunic sentimentul de a fi un element străin, sentimentul de solitudine. Aspectul detaliilor este în principal rezultatul echipamentului ales, dar și al faptului că este vorba despre niște instantanee. Țin foarte mult la această manieră de a fotografia. Hârtia folosită pentru imprimare este crucială, de asemenea. Nu vreau să utilizez o hârtie lucioasă, precum cea a fotografiei de reportaj. Optez pentru o hârtie mai catifelată, care îmi permite să obțin ceea ce în anii '80 numeam „printul cărbune" al atelierului Fresson.

E.S.: În expoziție prezinți seria fotografică *Désastres*, pe care ai realizat-o chiar înainte de Balafres, în pădurile de lângă Saint-Etienne (Franța). Înfățișezi hectare de păduri distruse. Din nou, rămâi la distanță. De altfel, în toate ciclurile de fotografii, punctul tău de observație este unul extrem: ești fie foarte aproape, fie foarte departe de subiectul fotografiat. În Vitrines, Rétrovisées, Borderland sau Rubato, ești aproape de subiect, intrând parcă în materia lui, în timp ce în Backstage, Balafres, Désastres, te îndepărtezi mult mai tare sau ești nevoită să te îndepărtezi. Prin urmare, trebuie să folosești obiective mult mai puternice.

T.M.: Un avantaj al teleobiectivului, din punct de vedere plastic, este că aplatizează imaginea. Mai ales în seria *Désastres*, care aproape că scoate la iveală niște stampe chinezești.

E.S.: *Face to Face* este un video ceva mai vechi (2009), dar el anunță deja seriile tale recente de fotografii.

T.M.: La originea videoului *Face to Face* s-a aflat un articol de cincisprezece rânduri din cotidianul gratuit „Metrou", pe tema „celei mai mari gropi de deșeuri metalice din Europa", de lângă Duisburg, numită Schrottinsel. Am decis să merg acolo pentru a filma. Am plecat singură, după ce am schimbat tot echipamentul: o cameră cât palma și toate celelalte lucruri înghesuite într-un mic sac. Pentru prima dată, m-am folosit de un monopied. În prima zi, am închiriat o ambarcațiune pentru a merge în prospecție și a vedea toate fostele uzine închise de pe valea Ruhrului. Am trecut chiar pe lângă această groapă. În aceeași după-amiază

Tania Mouraud, *A fost odată / Once Upon a Time*, 2011-2012, videograme. © Tania Mouraud, ADAGP. *Courtesy of the artist and Eastwards Prospectus*

Tania Mouraud, *Față în față / Face to Face*, 2009, instalație video, imagine, montaj și sunet. © Tania Mouraud, producție MOA Vancouver. *Courtesy of the artist and Eastwards Prospectus*

m-am dus într-un loc dezafectat pentru a o filma de departe. Atunci a trecut trenul german pe care-l vedem în video. Muntele de deșeuri metalice m-a făcut imediat să mă gândesc la grămezile de corpuri umane din *Nuit et Brouillard* [Alain Resnais, 1956]. A doua zi dimineață, am obținut permisiunea de a filma chiar în locul respectiv. Paznicul care m-a lăsat să intru nu s-a speriat de o doamnă în vârstă fără echipament sofisticat. Am filmat așadar cu nonșalanță și, după patru sau cinci ore, m-a lăsat să urc pe cea mai înaltă macara de acolo.

E.S.: „Mica ta senzație" n-a fost afectată de frică?

T.M.: Nu! Când filmez, sunt în elementul meu, nimic nu mi se poate întâmpla, iar forțele mele cresc substanțial. Sunt complet concentrată pe ceea ce fac. În această lume a bărbaților, mă simt complet liberă și duc viața pe care vreau s-o duc. Mă simt vie. Mă simt eu însămi. Acest video a fost prezentat, printre altele, la Musée d'Anthropologie de l'Université de Colombie Britannique de Vancouver. Mi s-a părut interesant și logic să-l arăt în expoziția *„Border Zone"*, care a tratat subiectul frontierelor culturale dintre popoare. Această instalație a devenit simbolul morții altor culturi, iar utilajul – simbolul distrugerii.

E.S.: Această lucrare video, care reprezintă inima expoziției de la Eastwards Prospectus, constituie, după părerea mea, o ocazie formidabilă de a înțelege că opera te nu este niciodată documentaristică, nici narativă, ci este deschisă unor niveluri multiple de lectură, de natură istorică, socială, universală și autobiografică. Această înțelegere va îmbogăți imaginile, fie că este vorba despre fotografii sau despre video. *No Name* are, la rândul său, o legătură cu România.

T.M.: Este o instalație care cuprinde două filme, dintre care unul a fost realizat la Iași, cu permisiunea marelui rabin al Bucureștiului. Când am ajuns în cimitirul evreiesc din oraș, am fost frapată de faptul că jumătate dintre morminte nu mai aveau pietre funerare. Fuseseră furate pentru construcția unor case. Este o practică întâlnită și în alte țări din Europa de Est. Am filmat mormintele timp de peste cinci ore... Am scos apoi metodic toate imaginile în care apăreau morminte cu pietre funerare. Această absență a numelor semnifică pentru mine eradicarea din memorie a celor care se odihnesc acolo. În acest cimitir s-ar putea afla chiar mormintele unor membri ai familiei mele. Am trecut toate imaginile printr-o nuanță de sepia cu o tentă portocalie, care încețoșează percepția și o face ireală. Privirea nu se poate fixa pe ceva anume. La final, am comprimat cele cinci ore de filmare într-un film cu durata de 11 min şi 48 sec. Mulți oameni mi-au mărturisit că imaginea mormintelor îi duce cu gândul la șinele de tren. Cealaltă parte a instalației video a fost realizată la Paris. Încetul cu încetul, apare o formă abstractă și ne dăm seama că este o gură, dar nu știm exact ce face. Ea reprezintă inexprimabilul. Nu mai există cuvinte pentru această barbarie a omenirii. De aceea i-am și dat titlul *No Name*.

E.S.: La finalul parcursului expozițional, prezinți una dintre „scrierile" tale. Folosești aici modelul de scriitură „explodată" cu care experimentezi din anii 2000 și care duce cu gândul la o grafie inspirată de *street art*. Greu descifrabilă, ea propune privitorului o frază din *Alice în Țara Minunilor*, de Lewis Carroll: *„But if the world has absolutely no sense, who's stopping us from inven-*

Tania Mouraud, *Infern / Pandemonium*, 2015-2016, videograme. © Tania Mouraud, ADAGP.
Courtesy of the artist and Eastwards Prospectus

ting one?”. Îmi place foarte mult, pentru că înglobează un optimism care te caracterizează. Cruzimea lumii îți displace și, totuși, păstrezi speranța că lucrurile se pot schimba.

T.M.: Această frază este la finalul parcursului, dar de la ea pornește totul. Este o interogație pe tema responsabilității artistului, a ființei umane și pe tema responsabilității individuale. Marile probleme sunt cele care animă arta. Le regăsesc și în propoziția pe care o voi repeta pe panouri publicitare din România, pe durata expoziției. Este vorba despre o propoziție care mi-a mers direct la inimă și pe care mi-am însușit-o. Îi aparține lui Benjamin Fondane: *«Crier toujours jusqu'à la fin du monde»*. Cu Fondane a fost o mare întâlnire. Când pregăteam expoziția de la Centre Pompidou-Metz, am cunoscut un membru al Societății de studii „Benjamin Fondane”, care mi-a oferit un CD cu texte ale acestui autor. Așa am descoperit propoziția. Faptul că Fondane vine de la Iași, la fel ca o parte a familiei mele...

E.S.: CRIERTOUJOURSJUSQUALAFINDUMONDE pare să reprezinte un remarcabil ecou la lucrarea solicitată de Frac Lorraine la Metz, cu titlul HOWCANYOUSLEEP? și expusă în mod permanent. Ar fi extraordinar ca această propoziție a lui Benjamin Fondane să devină, ca la Metz, o instalație permanentă. Dacă „scrierile” tale în spațiul public sunt astăzi citite adesea prin prisma *street art*-ului, mi se pare important să amintim că ai început acest tip de lucrări în anii '70. În 1977, pentru prima dată, ai coborât în stradă...

T.M.: Totul a început cu *City Performance n°1*. Ziarele titrau în epocă: „Strigătul Taniei Mouraud în oraș”. Era, de fapt, o luare de poziție. La acea vreme, era vorba mai ales despre ieșirea din sistemul muzeu / galerie, în funcție de o dezvoltare rizomatică.

E.S.: Prin urmare, ai decis să intervii pe panouri publicitare.

T.M.: Mi se părea important să intervin în locurile unde se găseau mesajele comerciale. Să folosesc un singur cuvânt pentru a spune: „Ceea ce propuneți nu mă interesează”.

E.S.: Este, așadar, un gest inedit!

T.M.: Nou pentru practica artistică era utilizarea redundanței din publicitate. Alții interveniseră deja pe panouri publicitare, dar fără această strategie a repetiției și a diseminării mesajului. Pentru că important în oraș este să înțelegi țintele de lectură posibile. Este o luare de poziție individuală și anonimă, cel puțin la fața locului, pentru că, apoi, mesajul este preluat de presă, iar numele artistului devine cunoscut. În cadrul expoziției, mi-am dorit să fie panouri publicitare și la Roman și Iași, două orașe cu o semnificație aparte în istoria familiei mele. Sunt foarte fericită că am ocazia să expun în România. Într-un fel, venirea mea aici este o întoarcere la rădăcini, pe calea artei.

Tania Mouraud, *City Performance*, 1977-1978, intervenție urbană, Paris, colecția FRAC Lorraine. © Tania Mouraud, ADAGP. *Courtesy of the artist and Eastwards Prospectus*

Tania Mouraud, *Spatele scenei* / *Backstage 0129*, 2013, ediție digitală pe hârtie Fine Art. © Tania Mouraud, ADAGP. *Courtesy of the artist and Eastwards Prospectus*

IN MEMORIAM

Doina Simionescu

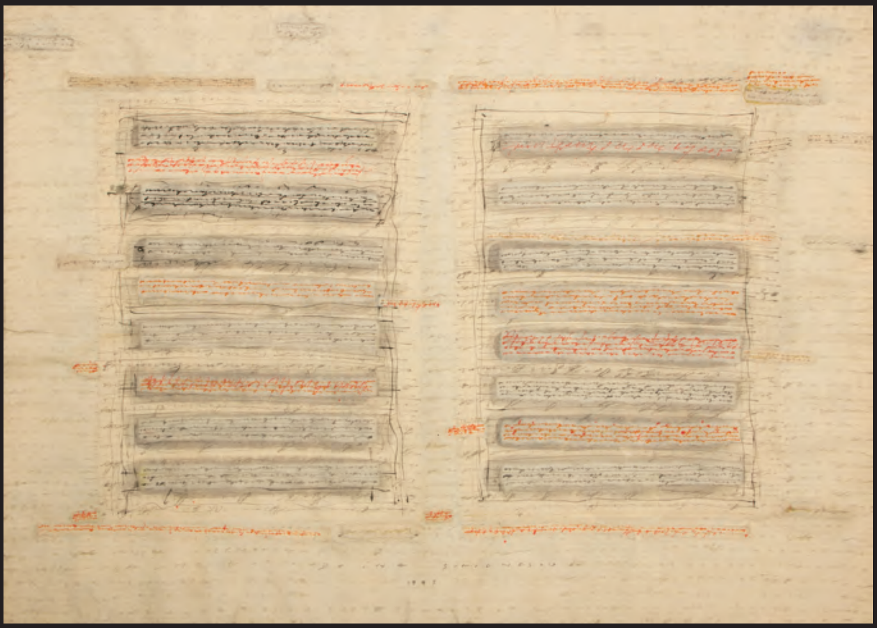
(1947-2016)

Text: MARILENA PREDA-SÂNC

Scena artelor vizuale autohtone era bine temperată în anii '70 de nişte politici culturale atente ca imaginea să rămână cât mai tributară tematicilor realismului socialist. În acest climat, destul de restrictiv, Doina Simionescu, alături de alţi artişti precum Mihai Olos, Wanda Mihuleac, Geta Brătescu, Ion Bitzan, Ştefan Bertalan, Doru Tulcan şi Sorin Dumitrescu, modela o imagine grafică distinctivă, care a devenit foarte repede o imagine emblematică, validată internaţional prin mai multe premii obţinute la concursul de desen „Juan Miró". În 1979, Luis Bosch I Craunas, director al Fundaţiei „Joan Miró", scria: „Desenele Doinei Simionescu se caracterizează prin elocvenţa semnului şi a gestului care impresionează prin rafinamentul inovator", acestea „încorporează în opera sa o istorie a reprezentării limbajului ca semn".

Doina Simionescu în anii '90, fotografie. *Courtesy of the author*

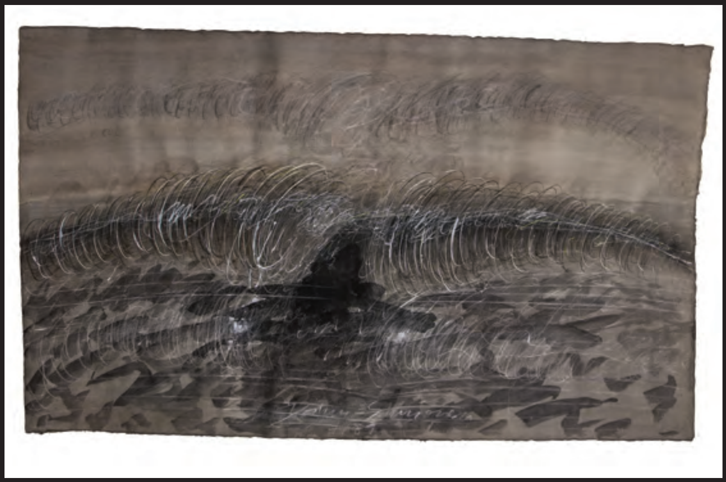
Litografiile şi desenele semnate de Doina Simionescu până în 1990 se dezvoltă din schiţe minimaliste, ce conţin o structură compoziţională elaborată, pe care se articulează suprafeţe abstracte, dinamizate de o caligrafie gestuală, spontană, perfect sincronizată, rezultatul fiind adevărate orchestraţii cromatice dodecafonice, dirijate cu multă eleganţă. Urma gestului făcut cu pensula sau peniţa pare că se autogenerează spre a construi, într-o viziune spaţială, o lume supusă unei estetici a frumosului sublim, a unui frumos compatibil cu misterul unei descifrări empatice. Desenele artistei conturează un peisaj atemporal, viu şi seducător, care te absoarbe în contemplare, dar care te obligă să ai şi o atitudine participativă, fiindcă imaginile sale te conduc în lumile spiritului, trezesc inteligenţa corporală, au magie.



Doina Simionescu, *Desen*, 1995, colaj, hârtie manuală, 48 x 64 cm. *Courtesy of the author*

Doina Simionescu, *Hommage à Rococco*, Imagini din expoziţia *Colecţia ca arhivă*. Foto: Larisa Sitar. *Courtesy of MNAC*

După 1990, grafiile sale, incorporate în straturi suprapuse, aglutinate cu migală şi cu simţ matierist, prin intervenţii de colaj, devin reliefuri, obiecte, ca în cele din urmă să populeze spaţii vaste în instalaţii ce conţin zeci şi zeci de desene. *Hommage au Roccoco*, instalaţie compusă din numeroase cutii negre, în care sunt aşezate hârtii de diferite calităţi, şifonate şi modelate ca aşternut-suport pentru imaginile sale, ne poartă cu gândul la posibile lumi delicate şi persuasive, tranşante şi imprevizibile, ludice şi rebele. Printr-un gest-respiraţie, încărcat mental, descria, într-un alfabet personal, poveşti abstracte în caligrafii sonore, ce modelează un spaţiu deschis emoţiilor, controlat însă de dramatismul finitudinii. Cutiuţe în cutii cu grafii miniaturale, cărţi de artist şi *environment*-uri complexe, toate fac parte din opera unei artiste vizuale pentru care desenul a însemnat linie, culoare, formă pură.
Liviana Dan, în catalogul Doinei Simionescu din 1998, preciza: „Întoarcerea la forma pură, la culoarea pură = un lux şi un privilegiu care, odată câştigat, nu poate fi uşor uitat". În nenumăratele noastre conversaţii, i-am remarcat capacitatea de a înţelege şi comunica din şi în puţine cuvinte, spiritul fin de observaţie. Discretă, nuanţată, atentă la cei din jur, înţelegea lumea, arta şi artiştii, oamenii. A ales existenţa tăcută, aproape de familie, prieteni, de natura de la Gruiu, de atelierul său. Trăia pentru artă şi desenele sale vorbesc în acest sens. Le văd ca fiind prelungiri ale senzaţiilor, sentimentelor, cugetărilor sale, o simbioză mentală-gestuală transcodată în imagine. Desenele Doinei conţin un dozaj perfect de luciditate şi spontaneitate, ele sunt *reverii pentru suflet şi spirit*.



Doina Simionescu, *Desen*, 1989, tuş pe hârtie manuală, 57 x 96 cm. *Courtesy of the author*

Contextualizarea mediului artistic din Cluj

Text
ROBERT TERCIU

Rezonanța Clujului în sfera artistică contemporană se bazează pe artiști, curatori, activiști și editori care au creat, dezbătut, experimentat și au schimbat idei într-un climat critic, atașat unei atmosfere de susținere reciprocă. Personajele afiliate domeniului de activitate (Casa Tranzit, Protokoll Studio, „Balkon" / „Idea artă+societate", Version, Supernova, Duo Van der Mixt, Planwerk) „au conturat ceea ce astăzi poate fi conceput mai mult ca o comunitate artistică decât o scenă"[1]. Mergând mai departe în această direcție, aflăm că „viața artistică clujeană a fost vibrantă în anii `80, pe când în anii `90 au fost create inițiative alternative, urmate de o dezvoltare programatică în anii 2000, pentru a atinge apogeul în momentul prezent"[2]. În cazul acceptării acestei tradiții invocate de directorul fostului centru cultural Sindan, entuziasmul oferit de succesul actual al scenei artistice ar trebui să înceapă de la recunoașterea eforturilor tuturor celor care „au pavat calea posibilității de a se bucura de contactul și vizibilitatea internațională pentru această generație de artiști"[3].

Există astfel exemple de recunoaștere a „numeroși artiști care au fost considerați exemple și surse de inspirație pentru generația post-'89"[4], însă curatorul posedă o interpretare generală, dar exemplificată de Mihai Pop: „generația din a doua jumătate a anilor 2000 a inițiat o veritabilă tentativă de reabilitare a câtorva artiști eminenți din generațiile precedente, aproape necunoscuți internațional"[5]. Mircea Cantor se ocupă de Geta Brătescu, de Ion Grigorescu și a făcut posibilă revenirea lui Rudolf Bone, iar Victor Man a organizat o expoziție de lansare pentru Ștefan Bertalan. Utilizarea perspectivei istorice reflectă faptul că instituțiile și inițiativele artistice din trecut au avut un rol prin faptul că „mai devreme, după intrarea în noul mileniu, au avut o influență decisivă asupra achizițiilor actuale ale scenei artistice mature"[6]. Acceptarea unor premise și a unor forme de tradiție ale platformei artistice din spațiul clujean semnifică maturizarea scenei artistice și stadiul ei actual.

Datorită faptului că această metropolă a României, cu un istoric bogat și diversificat, „un loc excepțional de putere și radiantă în ceea ce privește arta contemporană"[7], nu este capitala acestei țări, statutul poate fi perceput „mai mult un obstacol, decât un factor pozitiv pentru creativitatea orașului"[8]. Pe de altă parte, numărul mare de studenți rezidenți în acest centru universitar produce o „vibrație urbană"[9], prin diversitatea ideilor exprimate în interesele mediului studențesc care, în mare parte, rezidă în diferite activități cu caracter cultural. Multiculturalitatea a fost mereu o parte integrantă a acestui spațiu, iar majoritatea populației de etnie română a orașului este atinsă doar în a doua parte a secolului precedent. Din această cauză, „obiceiul Bucureștiului de a privi Clujul ca parte ulterioară a proiectului român"[10] a dus la o luptă cu catalogarea acestui spațiu ca provincie, factor ce a determinat situația în care artiștii clujeni să se confrunte cu o mai mare dificultate în a se afirma pe plan național decât artiștii bucureșteni. Prin

urmare, soluția succesului pentru mediul artistic clujean a fost infiltrarea pe piața internațională a artei, care a avut ca efect subînțeles și „validarea pe care creatori ai filtrului de gust artistic bucureștean să nu o poată ignora” [11]. Validarea artiștilor din Cluj se atestă astfel prin invitațiile de participare la expoziții internaționale în cadrul unor instituții importante, din reprezentarea lor de către galerii-lider din lume, dar și de „atenția criticii și prezența lor în publicații de artă-cheie” [12]. Cum nicio personalitate competitivă nu mai caută recunoașterea pe plan local, „o scenă activă urmărește dezvoltarea desfășurată în lume, este liberă de orice prejudiciu și compătimire provincială” [13].

Din perspectiva financiar-instituțională, suportul minim oferit de administrația orașului sau de stat pentru susținerea artei contemporane a condus la necesitatea auto-finanțării, tocmai „din acest motiv, deschiderea Clujului spre scena artistică internațională nu este bazată doar pe calitatea intelectuală, dar de asemenea constituie o metodă de supraviețuire”[14]. Intenția artistică nu urmărește validarea sau recunoașterea artei de un alt grup artistic, ci constă în producerea artei autentice, sprijinită pe aceeași intenție artistică. Inițiativele private și instituțiile independente din mediul artistic clujean au, din păcate sau din fericire, „o prea mare greutate în comparație cu sectorul public”[15]. Așadar, din perspectiva exterioară, cele două efecte produse pot fi privite ca scopuri: lupta cu provincialismul și infiltrarea pe piața internațională, ceea ce reprezintă fundamentul unui „mediu fertil pentru dezvoltarea artistică”[16]. Acest discurs poate lua forma unei lupte geografico-artistice între doi poli creatori de artă. Aceste referințe sunt necesare datorită istoriei culturale diferite a celor două spații, în urma cărora influențele asupra artei au fost percepute, evident, diferit.

Crearea unei forme antagonice în mediul artistic între Cluj și București nu poate fi decât dăunătoare, competiția fiind necesar căutată în spațiul occidental sau în mediul artistic internațional: „a ieși în lume este cel mai important lucru, este esențialul care face lucrurile interesante și reprezintă plasarea întregului într-un sistem mai larg”[17]. Cu toate acestea, trebuie evidențiate originile fiecărui grup dezvoltat în spațiul cultural aferent. În demersul acestei căutări a originilor, este indispensabil să dezvoltăm conceptual ideea de grup.

În arta modernă și contemporană, grupul reprezintă nucleul artistic inovator: „modernitatea, modernismul, avangarda, sursele directe ale artei contemporane și o bună parte din practicile ei curente sunt definite de spiritul de grup”[18]. Grupul artistic este autoconstituit, fiind liber și având prerogativele unor afinități elective pe baza ideilor sau perspectivelor convergente, pe baza căutărilor stilistice, intelectuale sau politice consecvente[19].

Consecințele acestor grupuri sunt crearea de teze, practici, forme și teorii specifice grupului, în cea mai mare parte acestea fiind „contrapuse unei tradiții anume, reprezentată ca fundal sau ca opozant” [20]. Această frază este extrem de importantă întrucât definește concepția filozofiei despre arta românească contemporană, postdecembristă, însă care cu dificultate poate fi aplicată în cazul scenei artistice din Cluj. Aceasta poate fi contestată prin faptul că la Cluj nu a existat un program artistic premeditat, un curent teoretizat care apoi să fie urmărit artistic și la care artiștii să se atașeze. Pe scena artistică clujeană, colaborarea sau constituirea grupurilor a constat în dorința comună de a crea o platformă artistică, nu un program artistic teoretizat. Altfel spus, Cluj reprezintă „un mediu unde artiștii și instituțiile (independente) s-au consolidat reciproc cu toată atenția pentru arta contemporană direcționată într-un singur loc” [21], *Fabrica de Pensule*.

Un exemplu mai timpuriu de colaborare este bazat pe o inițiativă privată a dr. Dan Stoicescu. În 1999, „climatul cultural și academic din Cluj a oferit contextul potrivit pentru o astfel de inițiativă”[22], materializată în acordarea de suport financiar pentru o sferă largă de proiecte culturale. Printre acestea, programul „Re: Location & Shake", un parteneriat cu instituții finlandeze, a implicat zece curatori din opt centre artistice europene și a promovat 110 artiști în 21 de expoziții într-o perioadă de trei ani. Dintre expoziții, 7 au fost rezervate României, promovând 52 de artiști, dintre care jumătate activau în Cluj, printre care se numărau Victor Man, Adrian Ghenie şi Ciprian Mureșan.

Orgoliile locale au condus la contextualizarea diferenței sub nuanțe antagonice între cele două spații, ele fiind active, și pe parcursul anilor '90. Cum lucrurile au evoluat, iar deschiderea către globalizare a avut ca efecte crearea de noi concepții în mentalul colectiv românesc, cel puțin la nivel cultural, situația pare diferită în ultima perioadă. În privința celor doi poli creatori de artă, în interviul acordat de Mihai Pop, acesta sintetizează bine starea de spirit din mediul artistic din anii `90: „Înainte se vorbea despre pictura clujeană (pictura de la Cluj) *vs* pictura bucureşteană, am crescut în termenii aceştia conflictuali, hrăniţi artificial de mediul academic (clujenii știu să deseneze, bucureștenii au culoare, dar sunt superficiali etc.). Pe atunci profesorii noștri nu se gândeau că într-o lume liberă miza se mută de la scena locală la cea internațională” [23].

Din cele spuse sesizăm opoziția indusă celor două spații culturale, prin prisma unui martor la fenomenele artistice contemporane. În realitate, într-adevăr, aceste două centre se folosesc de un instrumental artistic diferit, iar acesta poate fi creator de arte diferite din perspectivă stilistică, însă accentul pus pe antagonismul dintre cele două școli nu este relevant, decât în sensul percepției stilistice a recunoașterii internaționale, a identificării unui grup după stil. Avem ocazia să

Robert Terciu, *Fabrica de Pensule*, 2016, fotografie digitală. *Courtesy of the artist*

înțelegem mai bine fenomenul prin intermediul unei opinii exterioare societății noastre, cu un fundal ideologic dezvoltat diferit și, în același timp, a unei opinii interioare datorită implicării sale în ceea ce ulterior a fost definit ca Școala de la Cluj –, „mai degrabă o frază improprie care descrie un fenomen bazat în principal pe revenirea spectaculoasă a picturii figurative" [24]. Opinia este exprimată astfel: „este întotdeauna o chestiune problematică dacă artiștii care au studiat împreună și au lucrat ori s-au născut în același oraș pot fi grupați și descriși ca fiind o mișcare, cu atât mai mult atunci când acești artiști sunt tineri și ajung la o recunoaștere internațională, fiecare pe rând" [25].

În concluzie, referințele stilistice ar trebui să reprezinte filonul principal după care este posibilă o catalogare a unei școli. De asemenea, termenul școală este unul vag și poate fi perceput în sensul academic, instituțional sau în calitate de curent într-un domeniu[26]. Problematica tratării unui grup artistic ca scenă, școală sau curent include în primul rând filonul creației artistice ca stil, artiștii grupați în Cluj fiind diverși ca metodă, stil și tratare artistică, așadar scena clujeană este „mai bine descrisă ca o serie de grupuri și inițiative care coexistă într-un singur loc"[27]. Din această cauză, granițele conceptuale sunt foarte fine, iar atestarea a ceea ce astăzi pare incomprehensibil doar istoria o va putea oferi.

În urma căutării unei geneze în privința artiștilor consacrați internațional, observăm apartenența multora la Universitatea de Artă și Design ca formaţie. La o primă impresie, avem tendința să catalogăm succesul acestora în urma studiului realizat la universitate, percepție întărită de comparația scenei clujene cu Școala de la Leipzig. Diferența constă în faptul că artiștii, în special pictorii cu renume, nu au fost influențați decât într-o mică măsură de cadrele didactice, spre deosebire de cei de la Leipzig, coborâți dintr-o tradiție picturală veche (discuție cu pictorul Șerban Savu): „știam că suntem diferiți de profesorii universitari sau alți membri din sistemul existent, că voiam anumite lucruri, nu raportate la regulile lor, ci la ale noastre"[28]. Cu toate acestea, aportul universității se aplică în cazul spațiului cultural clujean datorită schimbării „sistemului de relații internaționale care a fost adus în prim plan în urma unui impuls la începutul mileniului" [29].

Prin urmare, după cum aflăm de la Jane Neal, există efervescența culturală a orașului care a rezultat o atracție turistică și intelectuală, acesta fiind epicentrul transilvănean care atrage spirite doritoare de intelectualizare. Din perspectiva coordonatoarei Galeriei Sabot, găzduită de *Fabrica de Pensule*, întrebată de ceea ce crede despre scena artistică din Cluj în anul 2013, aflăm că „dacă prin scenă ne referim la sistem, atunci, din nou, este un scenariu trist – un muzeu mucegăit, o universitate problematică, câteva galerii timide și, mai mult, avem o mare masă de oameni, intelectualii Clujului, potriviți perfect rolului de consumatori, dar sunt apatici și complet dezinteresați de arta contemporană"[30]. În fond putem fi de acord cu lipsa de interes a majorității față de arta contemporană, din moment ce nu există, după cum am aflat și de la Liviana Dan, o educație în ceea ce privește arta contemporană. Mai apropiat de subiect este ceea ce observă însuși Adrian Ghenie: „pentru o scenă artistică riguroasă este necesar să se înceapă cu o deschidere către educație"[31]. Deși, alternativele pot apărea doar într-o zonă unde există o scenă artistică dinamică, precum în cazul Clujului: „cu cât devenim mai cunoscuți peste granițe cu atât mai invizibili suntem acasă" [32].

Este într-adevăr o situație de compătimit faptul că avem nevoie de intervenții externe, pentru a ne recunoaște valorile, sau că găsim informațiile din afară mai relevante decât cele românești, însă această situație e o chestiune de tranziție a societății românești: „istoria artei românești este restantă. Avem nevoie de o muncă de recuperare, de analiză, de reanalizare și înțelegere a contextelor locale și a integrării artei românești în contextele internaționale"[33].

Revenind la ideea de grup, nu voi trata ambele spații culturale datorită lipsei de discernământ obiectiv asupra unor comparații ce ar putea avea ca rezultat superioritatea sau inferioritatea vreunui mediu artistic. Pentru o încercare de grupare, un argument poate fi „sensul că opera artistică rezonează cu ceva din epocă" [34], ceea ce duce la un nou fenomen. Profilarea noțiunii de grup, generație sau mișcare modernistă formează ceea ce numim „definiție de tip produs"[35]. În cazul clujean, valul ar fi format din două generații, sinteză a două mișcări simultane. Prima mișcare este conturată de refuzul federalizării politico-sociale și ideologice, care, în jurul anului 2000, ia forma unei saturații față de „naționalismul neo-ortodoxist și de radicalismul împrumutat de avangardă" [36]. Ca efect al relaxării politico-ideologice din mediul artistic, se renunță treptat la idealismele și militanismele anilor '90. Cea de-a doua mișcare este evidențiată ca efect al economiei de piață liberă, de alăturarea noii generații la consumism, „un fenomen cultural structuralmente nou" [37].

Orientarea clujeană ar fi condus la un realism anti-pop, eliptic și elitist, vizibil filtrat intelectualist „cu un aer magic, vag

Rareș Balarău, *Autoportret*, 2015, ulei pe pânză, 30 x 40 cm. *Courtesy of the author*

suprarealist, care concentrează realitatea într-o alegorie a intelectului” [38], în opoziție cu naiv-modernismul școlii tradiționale de la Cluj. Altfel spus, ultima parte a anilor 2000 din spațiul clujean ar fi caracterizați printr-un „neorealism socialist-capitalist”[39], o școală „marcată de un tenace figurativism, urmărind o integrare cosmopolită la nivelul mentalităților”[40]. Rezultatul ar consta în „nesiguranța că dimensiunea lucidă, critică, angajată în realitate a actului artistic a fost absorbită de artiștii români” [41].

Prin urmare, noua orientare devine contrapusă opozant tradiționalismului pictural clujean, însă vom observa în cele ce urmează o pliere dogmatică pe un alt stil pictural, care ar reprezenta o contrapunere de fundal a noii picturi clujene. Sub acest caracter, complexitatea noului val clujean ar fi format ca sinteză de grup care împroprietăreşte ambele aspecte ale mișcării de grup. Astfel, membrii Școlii „pornesc o mișcare de recuperare a artistului, a pictorului ca subiectivitate ireductibilă, manifestată idiosincratic, printr-o iconografie, semiologie, tehnologie, etică și politică proprie” [42], altfel spus, pictorul se reinventează prin pictură și nu mai este catalogat ca artist, pictorul a devenit subiect al istoriei prin arta produsă, fenomen ce marchează „o contribuție a Școlii de la Cluj la reconfigurările esteticii contemporane”[43].

Șerban Savu, *Art market*, 2015, ulei pe pânză, 197 x 152 cm. *Courtesy of the author*

Periodizarea subiectului pictural al spațiului clujean este cuprinsă în perioada 1970-1980 sau în actualitatea anilor `90. Subiectul pictural reușește să atingă problemele sentimentale ale deceniilor menționate sau se limitează la simpla reprezentare a cotidianului comunist. Pictura clujeană posedă un influx conceptualist bazat pe o distanțare intelectuală, combinată cu o nostalgie afectivă tematizată, dar sporadic pusă „dramatic și autentic pe tapet” [44]. Inducerea sentimentului perceptibil de către privitor se află într-o evocare apatică ce diminuează autenticitatea pe baze cognitive, dezvoltând o „pictură ce enunță emoția, dar nu o susține”[45]. Evocarea subiectelor de factură experimental-cotidiană este realizată într-un mod netraumatic, prezentând frustrarea socială paroxistă, identificându-se în vremuri trecute și crepusculare, pe când reprezentarea prezentului devine opacă și incertă. Comunismul apare ca „o lume pierdută, violentă în profunzimea ei, și totuși acută ca atracție intelectuală, culturală”[46], în cazul căruia extragerea tematică semnifică un act cognitiv-afectiv prin utilajul artistic propriu ce apelează la nostalgie sau umor în evocările sale și „devine – insesizabil – o modalitate de izbăvire a întregului complex istoric de spectrul totalitarist ce-l apasă”[47]. Relația artă-discurs intelectualist creează o artă prelungită ideologic spre stânga, cu „prețioase protocoale plastice de dreapta”, în care abordarea intelectuală și comercială este încurajată ca „act de autocunoaștere a experienței recente” [48].

Nicolae Romanițan, *Cluj*, 2015, fotografie digitală.
Courtesy of the author

Complexul de influențe asupra modului de lucru al spațiului clujean ar fi legat de tradiția tipologică a picturii locale babiste (Corneliu Baba, Vladimir Zamfirescu, Sorin Dumitrescu), apoi prin filtrul picturii prologiste (Paul Gherasim, Horea Paștină, Ion Grigorescu), elemente acompaniate de o înrudire cu „sadismul neutru al lui Borremans sau cu misterul post-logic, poetic și a-vital al lui Tuymans”[49]. Explicația acestor influențe devine un punct interesant în care observăm analogia făcută de istoricul de artă între ideologic și nuanța coloristică a picturii din cele două spații. Griul folosit în spațiul clujean ar fi o evocare a griului comunist, „Școala de griuri de la Cluj”[50] reprezentând *cenușiul* acelor decenii, în opoziție concretă cu colorismul efervescent al consumismului ilustrat de grupul Rostopasca.
Prin urmare, sferele sunt dezbinate prin paleta cromatică folosită de pictori. Dacă putem observa o cromatică ce folosește preponderent griul în perioada de început a pictorilor studiați (2005-2007), a trata această caracteristică într-o publicație din 2013, pentru o integrare într-un grup, este irelevantă. Griul ar fi o conexiune cu prosilogismul bucureștean, iar viziunea visului-coșmar ar constitui o legătură cu estetismul aceluiași curent, însă fără inserția simbolismului sau a iconografiei ortodoxiste. Prin personajele folosite, observăm intuiția pictorului în privința sugerării comportamentale a personajelor care trimit sau provin din „modele, figuri, gesturi, atitudini, vestimentație și circumstanțe ce evocă o perioadă istorică recent trecută, vag desuetă, dar tratată simpatetic, nostalgic”[51].
Pe parcursul anilor '90, supraviețuirea picturii în spațiul bucureștean ar fi influențat sporadic pictura clujeană, care și-a menținut o poziție de păstrare a bunului simț și „buna practică plastică pe care îl păstrase prosilogismul”[52], în totală opoziție față de reacția zgomotoasă bucureșteană bazată pe o pictură dezlănțuită. Griul s-ar îndrepta spre două direcții: prima ar fi izbăvirea de comunism, printr-o formă șic de nostalgie, ca replică la cromatismul bucureștean. Așadar, griul este caracterizat prin amabilitate, filtru de receptare mai ușor digerabil decât zbuciumul cromatic particular consumismului, spectacularului și abundenței. A doua direcție s-ar defini prin același rol critic față de civilizația postindustrială. Ambele direcții tind spre același punct, radierea cromatismului bucureștean, reprezentant al noii epoci consumiste. De aici a rezultat o atitudine nostalgică a picturii clujene, o pictură „rece, neutră, aproape științifică, de insectar, unde sunt prinse în ace personaje, atitudini și scene ale trecutului”, o influență a „purgatoriului informațional și informatic pe care l-a alcătuit (neo)conceptualismul anilor '90”, consecința fiind o îndreptare a iconografiei și ideologiei spre elemente intelectuale, speculative[53].
În concluzie, Erwin Kessler face o comparație între curentul artistic bucureștean și cel clujean, primul adoptând nuanțarea cromatică a consumismului și a noii generații, influențată de capitalism, prin paletă coloristică diversificată în pictură, în timp ce scena clujeană rămâne sub influența tonalității sumbre, o amprentă a comu-

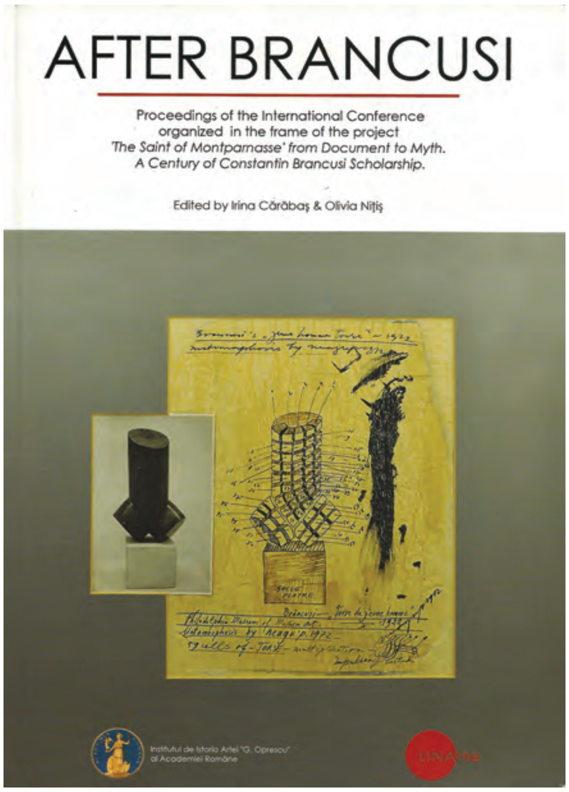
Robert Terciu, *Cluj*, 2016, fotografie digitală. *Courtesy of the artist*

Marius Bercea, *Horizontal Sublime*, 2013, ulei pe pânză, 100 x 190 cm. *Courtesy of the author*

nismului. Așadar cromatismul-revoluționar bucureștean folosește ca instrument artistic tonalitatea haotică și pur coloristică, pe când tonalitatea picturală clujeană este percepută ca o continuitate a metodologiei academice de sorginte comunistă, nefiind, de exemplu, o urmare tradițională a „expresionismului maghiar”[54]. Școala de la Cluj reprezintă astfel „un eșafodaj stilistic, instituțional publicistic și promoțional prin care se afirmă ca atare, ca un brand distinct”[55]. Tocmai aici sesizăm problema tratării generale: *eșafodaj stilistic*! În cazul acesta, este afirmat tocmai ceea ce grupările artistice de la Cluj nu reprezintă, pot fi un eșafodaj, dar nicidecum în sens stilistic. Scena clujeană diferă față de un grup format, așa cum a fost explicat, prin faptul că nu a fost teoretizat premeditat, artiștii având propriile intenții stilistice, iar ceea ce îi leagă este crearea platformei artistice în sens de grupare existențială, dar fără un program comun definit. Consider că mai potrivit ar fi fost să fie caracterizați ca *eșafodaj artistic*, dar nu stilistic. Cu alte cuvinte, „este evident din al lor *modus operandi* că în timp ce diferă ca stil, împărtășesc o credință comună în a menține integritatea viziunii artistice și curatoriale”[56], o calitate care a distins galeriile și artiștii din regiune în contextul internațional.

1. Raluca Voinea, “The artistic community of Cluj – between avant-garde and continuity”, în *European Travellers – Art from Cluj Today*, Ed. Műcsarnok, Budapesta, 2013, p. 19.
2. Maria Rus Bojan, text în *European Travellers...*, p. 47.
3. Eadem, p. 48.
4. Hervé Mikaeloff, „Scènes roumaines”, în *Espace culturel „Louis Vuitton”*, Paris, 2013.
5. Mihai Pop, „Entretien croisé”, *Espace culturel...*, f.p.
6. Judit Angel, text în *European Travellers...*, p. 93.
7. Gábor Gulyás, text în *European Travellers...*, p. 5.
8. Jane Neal, *Art Cities of the Future – 21st Century Avant-Gardes*, Ed. Phaidon, Londra, 2013, p. 63.
9. Ibidem.
10. Ibidem.
11. Ibidem.
12. Jane Neal, „Cluj International”, în *European Travellers...*, p. 77.
13. Mihai Pop, text în *European Travellers...*, p. 49.
14. Judit Angel, text în *European Travellers...*, p. 43.
15. Eadem, p. 93.
16. Ibidem.
17. Mihai Pop, text în *op. cit.*, p. 49.
18. Erwin Kessler, *X:20 – O radiografie a artei românești după 1989*, Ed. Vellant, București, 2013, p. 102.
19. Ibidem.
20. Ibidem.
21. Zsolt Berzsán, text în *European Travellers...*, p. 52.
22. Maria Rus Bojan, *op. cit.*, p. 47.
23. Adriana Oprea, „Dialog cu Mihai Pop”, „Revista ARTA”, nr. 2-3 / 2011, p. 50.
24. Raluca Voinea, *op. cit.*, p. 19.
25. Jane Neal, „Școala de la Cluj”, „Revista ARTA”, nr. 2-3 / 2011, p. 74.
26. Adriana Oprea, *op. cit.*
27. Jane Neal, „Cluj International”..., p. 78.
28. Mihai Pop, text în *op. cit.*, p. 48.
29. Mara Rațiu, Anamaria Tomiuc, text în *European Travellers...*, pp. 52-53.
30. Daria Dumitrescu, text în *European Travellers...*, p. 51.
31. Stephen Riolo, „Adrian Ghenie, Pie Eater”, „Art in America”, 26 octombrie 2010.
32. Daria Dumitrescu, text în *op. cit.*, p. 51.
33. Olivia Nițiș, „Scurtă privire asupra artei românești contemporane după 2000”, „Cultura”, 24 aprilie 2012.
34. Jane Neal, „Cluj International”..., p. 76.
35. Erwin Kessler, *op. cit.*, p. 186.
36. Ibidem.
37. Idem, p. 187.
38. Idem, p. 244.
39. Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010*, Ed. Polirom, Iași, 2013, p. 174.
40. Ibidem.
41. Ibidem.
42. Erwin Kessler, *op. cit.*, p. 245.
43. Ibidem.
44. Idem, p. 248.
45. Ibidem.
46. Idem, p. 249.
47. Ibidem.
48. Idem, pp. 248-249.
49. Idem, p. 248.
50. Magda Cârneci, „Revirimentul picturii”, „Revista ARTA”, nr. 2-3 / 2011, p. 3.
51. Erwin Kessler, *op. cit.*, p. 248.
52. Idem, p. 246.
53. Ibidem.
54. Idem, p. 250.
55. Idem, p. 186.
56. Jane Neal, „Cluj International”..., p. 80.

Info Art Publishing



<u>After Brancusi</u>
<u>Proceedings of the International Conference</u>
<u>„The Saint of Montparnasse" from Document to Myth.</u>
<u>A Century of Constantin Brancusi Scholarship</u>

<u>Editoare:</u> Irina Cărăbaș, Olivia Nițiș
<u>Texte:</u> Irina Cărăbaș, Olivia Nițiș, Ioana Vlasiu, Virginia Barbu, Alexandra Parigoris, Cristian Nae, Adriana Şotropa, Doina Lemny, Cristian-Robert Velescu, Ruxanda Beldiman, Corina Teacă, Ileana Pintilie, Magda Radu, Magda Predescu
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române
<u>Editura:</u> UNArte, București, 2014, 176 p.

After Brancusi este un volum colectiv de studii, coordonat de Irina Cărăbaș și Olivia Nițiș, publicat în urma cercetărilor prezentate la conferința internațională din cadrul proiectului "*The Saint of Montparnasse from Document to Myth. A Century of Constantin Brancusi Exegesis*" (coord. Ioana Vlasiu). Titlul lucrării sugerează un interes al criticilor și istoricilor de artă pentru o revizitare a cercetărilor despre Brâncuși.
Autorii studiilor analizează diferite aspecte în legătură cu viața, opera și contextul receptării acestora (studiile despre perioada socialistă din România al Irinei Cărăbaș și al Magdei Predescu), dar și contextul destinelor și lucrărilor făcute de sculptorii români, cum ar fi Paul Neagu (Ileana Pintilie – despre atelierul lui Neagu din Londra sau Magda Radu – o analiză a lucrărilor timpurii ale artistului) sau George Apostu, artişti care primesc moștenirea brâncușiană și sunt inevitabil influențați de aceasta.
Punctul de pornirea al proiectului "*The Sante of Montparnasse*" a fost reprezentat de valorificarea donației din arhiva „Barbu Brezianu" – un eveniment deosebit de important atât pentru Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" cât și pentru istoria studiilor desper Brâncuși. Donația a fost făcută în 2008 către fiul lui Brezianu, după moartea acestuia, și a stat la baza înființării în 2009 a Centrului de Studii „Brâncuși". Proiectul inițiază transformarea unei arhive personale în una cu caracter instituțional, accesibilă cercetătorilor și funcțională din punct de vedere al selecţiei conținutului. Ea este compusă din trei părți: cărți, corespondență cu unii dintre cei mai importanți exegeți ai lui Brâncuși și o cantitate impresionantă de fișe documentare realizate de Brezianu. Importanța unei astfel de contribuții are mai multe semnificații – reprezintă cercetarea pasionată de o viață a unui istoric și, în același timp, constituie o mărturie pentru ceea ce Ioana Vlasiu numește „laboratorul de cercetare al unui istoric de artă".
Folosind documente din Arhiva „Brezianu", dar și perspective noi de cercetare, studiile volumului *After Brâncuși* încearcă să schimbe atât unghiul de interpretare și receptare a vieții și operei lui Brâncuși, cât și să atragă atenția asupra schimbării de paradigmă care se produce asupra mediului artistic, după această experiență culturală de mare amploare. // Text: IOANA MARINESCU

#0/2010

#1/2011

#2-3/2011

#4-5/2012

#6-7/2012

#8-9/2013

#10/2013

#11/2014

#12/2014

#13/2015

#14-15/2011

#16-17/2015

#18/2016

#19/2016

ARHIVA REVISTEI ARTA
 # 0/2010–# 19/2016

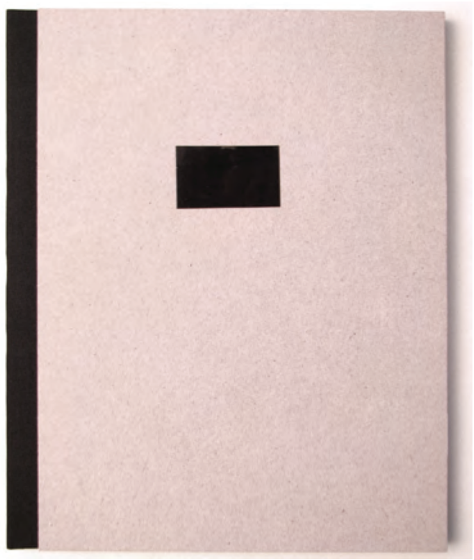
Pentru a comanda, trimiteți un mail la /
To order, please email :
abonamente@revistaarta.ro

Prețul unui exemplar /
Each copy is priced :
25 lei

Revista—ARTA
este o publicație a

George Nechita & Michele Bressan vă prezintă

Text: George Nechita
Imagini: Michele Bressan
Concept grafic și machetare: Bogdan Topîrceanu
București, 2014, 128 p.



Mediul cultural românesc privilegiază cuvântul scris, iar imaginile sunt mai degrabă receptate dintr-o perspectivă logocentrică. Iată de ce dezbaterile despre arta contemporană sunt câștigate mai curând de forța argumentului, decât de puterea de sine stătătoare a imaginii. De regulă, textele care însoțesc un catalog sau un album de artă sunt mai degrabă complementare imaginii și dezvăluie fie detalii biografice despre autor, fie oferă date despre circumstanțele în care s-au produs operele de artă. Sunt extrem de rare situațiile în care imaginea / lucrarea de artă să fie punctul central al discursului pe care îl propune autorul textelor. În acest proiect, fără un titlu propriu-zis și cu un statut intenționat indecis (nici album de artă, nici volum de versuri), se înfrățesc un poet și un artist. George Nechita (poetul) și Michele Bressan (artistul) încearcă să pună în valoare două realități diferite: Nechita este liric în text, iar Bressan narativ în imagine. O alăturare sănătoasă între cuvânt și imagine. Cele două perspective se completează reciproc, fără ca vreuna să producă un centru de putere – textul nu este o explicație a imaginii, iar imaginea nu este o ilustrație a poeziei. Fotografiile lui Bressan povestesc despre lumea pe care o vede numai el, în timp ce Nechita încearcă să se explice pe sine însuși, pentru el însuși. Artistul și poetul se alătură, dar nu se descifrează unul pe celălalt. Asocierea lor este intimă și născută din dorința de a crea ceva care să le placă în primul rând lor. Ceea ce au în comun cele două viziuni este perspectiva frustă a unui imaginar cotidian care îi înghite pe ambii – nu visul este cel care produce idealul în acest caz, ci distilarea unui cuprins dezolant de banal și cu nimic ieșit din comun, care se transformă în vis. // Text: IOANA MARINESCU

summary

In this project, without a proper fitting name and with an intentionally indecisive status (neither art album nor book of verses) a poet and an artist unite like brothers. George Nichita (the poet) and Michele Bressan (the artist) attempt to highlight two different realities. Nichita is lyrical in text and Bressan narative through image. A sound / flourishing juxtaposition of word and image. The two perspectives complement each other, without one of them producing a centre of power – the text is not the explanation for the image, the image is not an illustration of the poetry. Bressan's photographs recount of a world only visible to himself while Nichita tries to explain himself, for himself. // Translated from Romanian: DIANA-ANDREEA NOVĂCEANU

București Arhitecutră. Un ghid adnotat

Autori Mariana Celac, Octavian Carabela, Marius Marcu-Lapadat
Editor; Ordinul Arhitecților din România, București, 2016

Bucureștiul începe să dezvolte, de câțiva ani buni, o conștiință de sine din ce în ce mai dinamică, mai matură. E ceea ce demonstrează convingător și acest ghid recent, apărut la 11 ani după ultimul ghid adnotat, rămas în urma schimbărilor rapide ale orașului. Autorii pun la îndemâna marelui public și a celui specializat o lucrare foarte bine concepută, cu multă informație excelent structurată, și cu ilustrații colorate de calitate la fiecare pagină. Ghidul conține o scurtă cronologie pe epoci și stiluri a orașului între 1880 și 2015, dezvoltată în opt planșe cu texte explicative și ilustrații adecvate. Apoi harta capitalei românești e împărțită în 10 carouri (de la A la O), care se succed în mișcare spiralată din centrul orașului pînă la periferii. În cadrul fiecărui carou, sunt prezentate 4 feluri de obiecte de arhitectură, respectiv *clădiri* (vile, case, blocuri, edificii, instituții), *locuri* (piețe, străzi, parcuri, scuaruri etc), *proiecte* (de arhitectură, urbanism, sistematizare) și *întâmplări* (cutremure, demolări, momente istorice tari) – fiecare cu câte o descriere scurtă dar sugestivă și cu toată informația necesară. În total sunt 400 de obiecte/ exemple, listate și numerotate clar pentru fiecare carou, referințe care se regăsesc și în cele câteva indexuri de la final (cronologic, alfabetic, de autori – arhitecți / ingineri/ artiști).
Așa cum rezultă convingător din ghid, Bucureștiul e o entitate vie, în plină evoluție, alcătuită din mii și mii de „obiecte urbane" (imobile, străzi, monumente, arbori, fântâni, parcuri, stații de metrou și autobuze, curți, stâlpi, panouri de publicitate, chioșcuri, graffiti etc) care-i definesc personalitatea. Bucureștiul e un personaj urban, are fraze și replici, are o istorie, un discurs, o retorică alcătuite din cartiere și bulevarde. Cu bune și rele, Bucureștiul se dovedește a fi nu „micul Paris", cum s-a tot clamat inutil, ci o metropolă sud-est europeană cu propriul ei caracter, amestec original de occidentalism și orientalitate, care merită prețuit ca atare și apărat de excesele edilitare prin solidaritatea locuitorilor săi. Un ghid excepțional, care are merita tradus în engleză. // Text: MAGDA CÂRNECI

Brâncuși – O viață veșnică / Brancusi. An Afterlife

Autoare: Alexandra Croitoru
Introducere: Cristian Nae
Ediţia în limba română: Idea Design & Print Editură,
Colecția „Public" și Salonul de Proiecte
Cluj, 2015, 260 p.
Ediția în limba engleză: Salonul de Proiecte şi Archive Books
Berlin, 2015, 272 p.

Alexandra Croitoru întreprinde în studiul *Brâncuși – O viață veșnică* un tip de artistic research prin care explorează producția vizuală a culturii de masă din jurul mitului sculptorului, insistând asupra mecanismelor prin care faima internațională a artistului devine în România o modalitate de afirmare a identității naționale. O formulă consacrată deja din secolul al XIX-lea este aceea de a transforma viața și opera unui artist într-un bun colectiv. Artistului ales pentru această funcție i se închină monumente, i se dedică ceremonii, i se compun cântece, iar imaginea lui și opera sa capătă dimensiuni mitologice. Și în cazul lui Brâncuși se produce o astfel de „canonizare": critica și istoria artei întemeiază o disciplină nouă – brâncușologia, iar în mediul cultural se oficiază sărbători și comemorări care urmează în paralel discursul naționalist. Alexandra Croitoru compară astfel mitul brâncușian cu situația canonizării unui sfânt și urmărește iradierea aurei lui Brâncuși – modul în care aceasta se întrupează în viața de zi cu zi a subiecților credincioși.

Cultul pentru Brâncuși, care nu se naște spontan, din interes pentru artist sau pentru opera lui, înflorește în diferite contexte oficiale, integrându-se și camuflându-se apoi în cultura de masă, prin texte de specialitate, texte de ficțiune, campanii guvernamentale, comerciale etc., contribuind la crearea, întărirea și performarea unei „identități românești". Toate acestea se reflectă și capătă formă într-un tip de „naționalism banal" (termen introdus de Michael Billig), care preia și instrumentalizează elemente din viața și opera lui Constantin Brâncuși. Manifestarea în cotidian a acestui naționalism banal nu se produce în cazul lui Brâncuși doar ca un mecanism dirijat al elitelor culturale spre masele populare, ci este vorba despre o naturalizare și vernacularizare a formelor culte, pe fondul modelului religios și al cutumelor preexistente.

În lucrarea sa, Alexandra Croitoru nu-și propune să analizeze estetica și opera sculptorului, a căror valoare și calitate artistică nu le pune în discuție. Artista caută să analizeze mitul și, în același timp, să deconspire autoritatea patriarhală a sculptorului de geniu. Dacă pentru Walter Benjamin, aura operei se păstrează într-o oarecare măsură și în copie, pentru Alexandra Croitoru, aura este localizată în ansamblul discursiv alcătuit de sistemul de reprezentări și de practici instituționale. Strategia ei de deconstrucţie este, așa cum observă Cristian Nae, „să folosească afirmarea subversivă a unor atitudini și concepte dominante într-un anumit context cultural [urmărind] să deturneze capitalul simbolic al acestor asocieri prin prezentarea sa hiperbolică".

Studiul Alexandrei Croitoru e o contribuție care se adresează atât artiștilor cât și istoricilor de artă, fiind însoțită și de o documentare vizuală, în care arhiva vizuală a lui Vlad Nancă joacă un rol covârșitor. *Brâncuși – O viață veșnică* este o lucrare binevenită pentru mediul cultural românesc, fiindcă ridică o problemă majoră, și anume că venerarea lui Brâncuși conduce la receptarea unilaterală a acestuia drept simbol intangibil, care îl îndepărtează de la o analiză critică, rațională și, în final, îi falsifică intențiile artistice, confiscându-le în interiorul unui discurs naționalist, care umbrește poziția sa realmente importantă în istoria sculpturii moderne. // Text: IOANA MARINESCU

summary

Alexandra Croitoru's study is a contribution geared towards both artists and art historians, having also annexed visual documentation, in which the visual archive of the artist Vlad Nancă plays an important part. *Brâncuși – O viață veșnică* is a welcome addition to the Romanian cultural medium, for it raises a major issue, specifically that the worship of Brancusi leads to the unilateral reception of himself as an intangible symbol that dismisses him from a critical, rational analysis, and finally, falsifies his artistic intent, confiscating it inside a nationalist discourse that shadows his truly important position in the history of modern sculpture. Alexandra Croitoru, doesn't propose to analyze the aesthetics and works of the Constantin Brancusi, who's worth and artistic quality are unquestionable. Croitoru seeks to inspect the myth and, at the same time, expose the patriarchal authority of the genius sculptor. If for Walter Benjamin the works' aura is maintained in a certain degree in a copy, she pinpoints the aura to the discursive ensemble compiled from the system of representation and institutional practices. Her deconstructing strategy, as Cristian Nae notes, is "to use the subversive affirmation of dominant attitudes and concepts in a certain cultural context [intending] to hijack the symbolic capital of this assemble through her hyperbolic presentation". // Translated from Romanian: DIANA-ANDREEA NOVĂCEANU

ALBUME / CĂRŢI DE ARTIST

Dumitru Şerban
Sculptura monumentală

Editura Brumar, [Timişoara], [2010], 95 p.
Texte: Alexandra Titu, Ioan Iovan, Constantin Prut, Emil Moldovan, Dumitru Şerban.
Fotografii: Stelian Acea, Anamaria Şerban, Duţă Ilie, Vasile Filip, Florin Hornoiu, Vasile Sărăndan, Laurian Popa, Remus Rotaru.
Grafica: Remus Rotaru / Mark Design.

Jana Gertler
Imagini din spatele frunţii

Editura UNArte, Bucureşti, 2013. 118 p.
Coordonatori proiect: Andreea Buga, Adrian Buga (Argo Art Consulting).
Texte: Maia Morgenstern, Codruţ Mălineanu, Mălin Mălineanu. Fotografii: Iulia Câmpeanu, Victor Bortaş.
Layout: Alexandru Branişte. Procesare imagine: Eugen Vasile. Pregătire pentru tipar: Square Media.

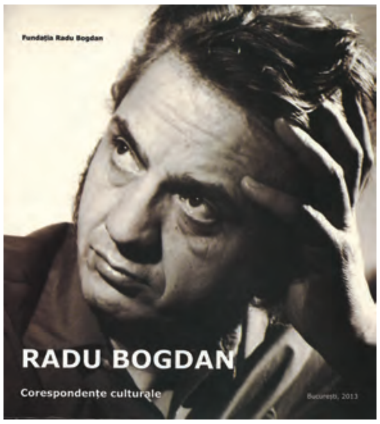
Hermaia

Autori: Chris Tănăsescu, Grigore Negrescu.
Cu o notă de subsol de O. Nimigean.
Editura Vinea, Bucureşti, 2009, 311 p.
Coperta: Grigore Negrescu.
Texte coperta a IV-a: David Baker, O. Nimigean, Antonio Patraş, Constantin Acosmei, Ilya Kaminsky.

Mavrodin. Analogii, obsesii, eseuri, scrisori către Maestru

Editura Paideia, Bucureşti, 2014, 199 p.
Coordonatoare proiect: Ileana Stănculescu.
Concepţie grafică şi texte: Henry Mavrodin.
Fotografii: Benvenuto Barovier, Ileana Stănculescu, Violeta Ardeleanu-Paici, Ionuţ Ardeleanu-Paici, Henry Mavrodin. Layout, pre-press, elaborare digitală imagini: Ionuţ Ardeleanu-Paici, Silviu Gaiu.

Radu Bogdan. Corespondenţe culturale



Selecţie alcătuită de Mădălina Mirea. Fundaţia „Radu Bogdan", Bucureşti, 2013. 190 p. Prefaţă, note şi comentarii: Mădălina Mirea.
Corespondenţă: Radu Bogdan, Tristan Tzara, M.H. Maxy, Răzvan Theodorescu, Daniel Spoerri, Albert Skira, Gisèle Freund, Aurel Bauch, Fanny Rabel, Jacques Lassaigne, Perpessicius, Adrian Maniu, Nichifor Crainic, G. Oprescu, Dinu Pillat, Edgar Papu, Andrei Pleşu, Emil Cioran, Marcel Iancu, Noriko Oshikiri, Anthony Vidler, Albert Boime, Inge Morath, Mădălina Mirea, Myra Boime, Diane Chesnais, Matei Stîrcea-Crăciun. Texte: Radu Bogdan, Nichifor Crainic. Traducere: Mădălina Mirea, Andreea Grecu. Consultant: Expert grafic Prof. Univ. Dr. Lucian Ionescu. Fotografii: Arhiva Fundaţiei „Radu Bogdan", Aurel Bauch. Design grafic: Aurora Király.

Verbaliser l'homme approximatif. Hommage à Tristan Tzara 1916-2016
Proposition: Wanda Mihuleac. Editions Transignum, Paris, 2016. 77 p.
Introduction: Guy Chaty, Wanda Mihuleac.
Poeme: Tristan Tzara, Max Alhau, Linda Maria Baros, Shirley Sharroff, Evelyne Bennati, Claude Ber, Eva-Maria Berg, Marilyne Bertoncini, Magda Cârneci, Francine Caron, Guy Chaty, Dominique Chipot, Sylvestre Clancier, Daniel Daligand, Jean-Luc Despax, Lou Dubois, Bluma Finkelstein, Anita

Gretsch, Laurent Grison, J C Lambert, Gilbert Lascault, Sarah Mostrel, Yves Namur, Beatrice Libert, Davide Napoli, Cecile Oumhani, Denis Parmain, Serge Pey, Minh-Triet Pham, Jean Portante, Olivier Salon, Alain Snyers, Matei Vişniec.
Lucrări / imagini: Anonyme XXI, Marieta Olivares, Sabine André Donnot, Adrienne Arth, Sylvie Pesnel, Bernard Bardinet, Marilena Preda Sânc, Martine Chittofrati, Chantal Denis, Daniel Daligand, Floarea Ţuţuianu, Lou Dubois, Şerban Foarţă, Liliane Safir, Andra Badulesco, Pierre Cayol, Ghislaine Escande, Petru Lucaci, Eva Gallizzi, Ion Isaila, Mirela Anura, Alexandru Jakabhazi, Julien Voinot, Romelo Pervolovici, Bernardette Fevrier, Guin Amant, Muriel Modr, Suzana Fantanaru, Irene Boisaubert, Joela Vişniec.
Design grafique: Andra Badulesco.

ANTOLOGII

Meeting Point. Arad Biennial – Bienala Internaţională de Pictură, Grafică, Sculptură. 3rd Edition, 2011

. Editor: Editura Brumar, Timişoara, 2011, 306 p.
Texte: Şerban Dumitru, Onisim Colta, Alexandra Titu, Constantin Prut, Gamus Árpád. Fotografii: Remus Rotaru, Adrian Sandu, Florin Hornoiu.
Coperta & Layout: Remus Rotaru.

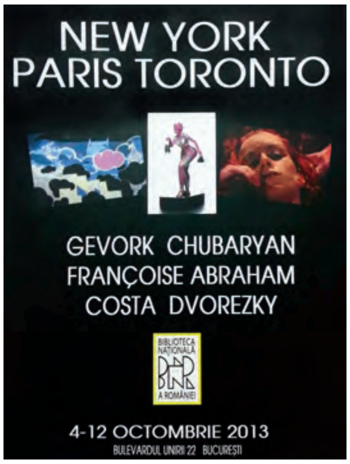
New York – Paris – Toronto
4-12 octombrie 2013, Biblioteca Naţională a României, Bucureşti. Artişti: Gevork Chubaryan, Françoise Abraham, Costa Dvorezky. Organizator: Jean Naturel. Editor: Biblioteca Naţională a României. Bucureşti, 2013, 94 p. Texte: Elena Tîrziman, Radu Boroianu, Jean Naturel.

Revista—ARTA

Platformă de informare despre arta contemporană românească.
Mapping Romanian contemporary art.

Revista—ARTA
este o publicație a
UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI din ROMÂNIA

revistaarta.ro



Anca Boeriu. Atelier de vise

Editor: Galeria de Artă Senso:
Coperta și coordonare catalog: Anca Boeriu.
Texte; Doina Păuleanu, Cristian Velescu, Anca Boeriu. Corectură: Dana Săporan.
Fotografii: Cristina Ardelean, Alexandru Simion Boeriu. Design grafic și tehnoredactare: Adrian Cioropină.

MONOGRAFII

Aurel Cojan. A stroll in the air

Autor: Emmanuel Daydé. Alain Margaron Editeur, Paris, 2010, 111 p. Editorial coordination: Nadia Cera, Anne Lemaître. Translation: Erin Lawlor. Photography: Alberto Ricci. Graphic conception: Delia Sobrino.

Conu' Ricu
Autor: Florin Colonaş.
Rawex Coms, Bucureşti, 2014, 126 p.
Foto: M. Câmpean. Copertă: Raluca Tudor.

Élisabeth Ivanovsky. Convorbire cu Serge Meurant

Editura Sofia, Bucureşti, 2010. 93 p.
Traducere din limba franceză de Măriuca Alexandrescu.
Ediţie îngrijită şi postfaţă de Vladimir Bulat.
[Cu 9 reproduceri după lucrările originale.].
Fotografii: E. Bernard.

DVD / MULTIMEDIA

The sound of ceramics / imaginary sounds for ceramic art, performers and public

Galateea Contemporary Art, Uniunea Artiştilor Plastici din România, Bucureşti, 2014. Interactive performance with Irinel Anghel and Darie Nemeş-Bora. Film: Virgil Vasile Oprina. Format: .MPEG. Artists: Adela Bonaţ, Mana Bucur, Maria Cioată, Gherghina Costea, Georgiana Cozma, Iudit Crăciun, Gheorghe Crăciun, Mariana Olteanu, David Olteanu, David Leonid Olteanu, Aniela Ovadiuc, Romana Mateiaş, Cristina Popescu Russu, Ioana Şetran. Curators: Irinel Anghel, Cristina Popescu Russu.

Arhetipare. Ceramică, sticlă, fotografie

Autori: Andrei Florian, Eugen Moritz. Editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 2012. Catalog în format .PDF, Muzeului de Artă Cluj-Napoca, 29 februarie – 25 martie 2012. Text: Negoiţă Lăptoiu, Gheorghe Arion, Eugen Moritz.

Patricia Teodorescu. Video edition 02

Kultur Kontakt Austria, DVD Authoring by Zone, Wien, 2011.

REVISTE

Recherches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman

Numéro 11, Automne 2013. 333 p. „Ecrire ailleurs: deux Moldavie(s)". Sous la direction de Hélène Lenz. Université de Strasbourg.
Autori: Hélène Lenz, Dorin Ştefănescu, Ramona Blajan, Cristian Stamatoiu, Adriana Decu, Speranţa Milancovici, Claudia Drăgănoiu, Mihaela Doboş, Alexandra Vranceanu, Marina Mureşanu Ionescu, Marina Chiriac, Lidia Mihova, Constantin Pricop, Philippe Loubière, Gina Puică, Dumitru Crudu, Marius Ianuş, Olga Baltag, Norman Manea.
Maquette et mise en page: Ersie Leria.
Conception couverture: Julien Simon.

Urmuz

No. 1-2 / 2016. 48 p. Editor: Florin Dochia.
Ilustraţii: Mihai Zgondoiu, Lajos Tihanyi, Iarina Nicolae, meathead. Texte: Maria Dobrescu, Codruţ Radi, Florin Dochia, Mioara Bahna, Octavian Mihalcea, Ada Carol, Dan Mircea Cipariu, Virgil Diaconu, Andreea Voicu, Angi Cristea, John Ashbery, Elsa Morante, Charles Baudelaire, Franz Kafka, Bryan Adams, Jay Hawkins, Ben E. King, Todd Duncan, Black, Calvin Lewis, Andrew Wright.
Traduceri: Adriana Bulz, Alexandra Irimia, Florin Dochia, Dan Dănilă.

TÂRG DE OBIECTE DE ARTĂ ȘI ANTICHITĂȚI

Antique Market

14-18 SEPTEMBRIE 2016

ROMEXPO - PLATFORMA 5

ORGANIZATORI:

INFO ART

MAI - IULIE 2016

GALERIILE UAP DIN ROMÂNIA

ALBA IULIA

Galeria de Artă a Municipiului Alba
Str. 1 Decembrie 1918, Bl. M9, parter

Eugen Dornescu – „Secvenţe" – pictură, desen
Curator: Alexandru Nicolae Ispas
02.06. – 30.06.2016

ARAD

Galeria „Delta"
Str. Mihai Eminescu 2

„Sculptura azi"
Artişti: Ana Kovacs, Ciprian Lupşa, Ştefan Pavliuc, Eugeniu Ţibuleac
04.06. – 04.07.2016

Alexandru Pecican – „Tradiţie şi experiment" - Happening în tramvai
18.06.2016

Dorel Gaină – „Memorii-risipă"
Happening în tramvai
19.06.2016

BACĂU

Galeria „Nouă"
Str. N. Bălcescu 12, parter

Dany Madlen şi Gheorghe Zărnescu – „Dialog cu Dany Madlen" – pictură, grafică, sculptura
20.04. – 04.05.2016

Teodor Vişan – pictură
Curator: Vasile Crăiţa-Mândra
17.06. – 12.08.2016

Galeria „Ion Frunzetti"
Str. N. Bălcescu 12, etaj

Ion Mihalache – „Natura statică"
Prezintă: Iulian Bucur
01.04. – 01.05.2016

„Saloanele Moldovei" – arte vizuale
Expoziţie internaţională, concurs, ediţia a XXVI-a
Organizatori: Bacău & Chişinău
14.07. – 12.08.2016

Galeria „Alpha"
Str. Mărăşeşti nr. 21

Zuzu Caratănase – „ab antiquo" – grafică
Artişti: Andra Marişoiu, Adriana Ropotan
Curatoare: Carmen Istrate Murariu
27.04. – 20.05.2016

BAIA MARE

Galeria de Artă
Bdul Bucureşti 6

Mihaela Paula Olimpia Ghiţ & Mirona Pintean – „SI – DO" – pictură
Curatori: Ioan Angel Negrean, Laura Ghinea
03.05. – 17.05.2016

„Olimpiada Naţională de Artă"
Expoziţie cu lucrările premiate
Curator: Direcţia Liceului de Artă din Baia Mare
17.05. – 31.05.2016

„Atestate" – arhitectură şi design
Liceul de Artă Baia Mare
Curator: OAR
24.05. – 31.05.2016

„Atestate" – grafică, ceramică, textile
Liceul de Artă din Baia Mare
Curator: Direcţia Liceului de Artă din Baia Mare
31.05. – 14.06.2016

Rodica Tărţan – „Semn, Imagine, Simbol" – pictură
14.06. – 28.06.2016

BISTRIŢA

Galeria „Arcade 24"
Piaţa Centrală 24

Doina Mihăilescu – „Akroasis" – pictură, grafică
Curator: Oliv Mircea
20.04. – 05.05.2016

„O dată ca niciodată"
Concurs internaţional, ediţia a VII-a
31.05. – 15.06.2016

Dan Crecan – „Peisajul din care lipsesc" – pictură
Curator: Oliv Mircea
28.06. – 15.07.2016

BRAŞOV

Galeria „Europa"
Str. Mureşenilor 1
www.bvart.ro

Bartha Biborka – grafică
03.05. – 18.05.2016

Adrian Ţimar – foto print, desen
19.05. – 31.05.2016

Ion Oraţie & Nicolae Daicu – arte vizuale
01.06. – 15.06.2016

Aurelia Mărginean Stoe – pictură
16.06. – 30.06.2016

BRĂILA

Galeriile de Artă
Piaţa Traian 2

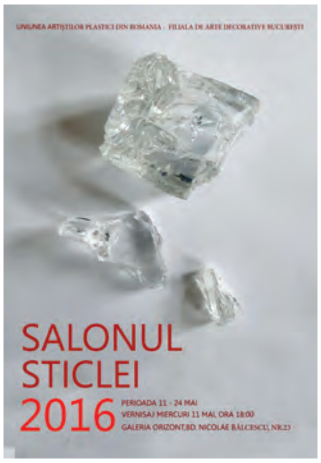
„Salonul Naţional de Plastică Mică din Brăila" – ediţia a XVII-a
Curatori: Gheorghe Mosorescu, Maria Stoica
10.03. – 13.04.2016

BUCUREŞTI

Galeria „Orizont"
B-dul N. Bălcescu 23 A
www.galeria–orizont.blogspot.com

„Janza – Art Inter Cultural" – arte vizuale
Expoziţia Taberelor Fundaţiei „Ianza – Art Inter Cultural"
26.04. – 10.05.2016

„Salonul Sticlei"
Artişti: Irina Anghel, Mariana Apostol, Mihai Băncilă, Cristina Bolborea, Gheorghe Butnariu, Lucian Butucariu, Vladimir Şerban Cioroiu, Romeo Dragnea, Eugenia Barac Enescu, Alexandru Ghilduş, Mihai Hlihor, Cristina Iliescu, Mădălina Ion, Ovidiu Ionescu, Dorel Manole, Constantin Marincea, Marian Nacu, Mihaela Obadă, David Olteanu, Mădălina Papastere, Dan Popovici, Radu Popovici, Carmen Puşcariu, Horia Puşcariu, Doru Rotaru, Ioana Stelea, Ion Tămâian, Mihai Ţopescu, Cornela Untilov
Curator: Lucian Butucariu
11.05. – 24.05.2016



Ruxandra Sybil Mermeze Şoncuţeanu – pictură, arte textile
26.05. – 24.06.2016

„Ceramică / Sticlă / Metal”
Licenţă & Master UNArte
Coordonatori: Ovidiu Ionescu, Bogdan Hojbotă, Ion Bogdan Lefter, Dan Popovici, Ioana Stelea, Liana Svinţiu
28.06. – 07.07.2016

Galeria „Simeza”
B-dul Magheru nr. 20, sector 1
www.simeza.blogspot.com

„ARTA LA FEREASTRĂ - Galeria Simeza”
Proiectul, iniţiat de Anca Boeriu şi Corina Gabriela Duma, este conceput ca o formă de protest şi sensibilizare a opiniei publice la măsura de evacuare şi încetarea activităţii în galeria Simeza, pe motiv că imobilul, în care se află, este trecut în categoria „clădiri cu risc seismic gradul 1”. Lucrările artiştilor se expun numai în vitrina galeriei.

Curatoare: Anca Boeriu
şi Corina Gabriela Duma

Zoltán Béla – pictură, obiect
19.04. – 25.04.2016

Ionuţ Theodor Barbu – pictură
26.04. – 02.05.2016

Sabin Dron – pictură
03.05. – 09.05.2016

Cristina Bolborea – ceramică
10.05. – 16.05.2016

Răzvan Ion – „Geostrategic Love” – fotografie
24.05. – 30.05.2016

Petru Dominic Vîrtosu – pictură
31.05. – 06.06.2016

Dan Perjovschi – „Am îmbulinat-o” – desen
07.06. – 13.06.2016

Andrei Ciubotaru – pictură
21.06. – 27.06.2016

Vladimir Şetran – pictură
28.06. – 04.07.2016

Galeria „Căminul Artei”
Centrul Artelor Vizuale (CAV)
Str. Biserica Enei 16, parter, etaj
www.uapr–pictura–bucuresti.blogspot.com

„5 din cinci / 6 din şase” – pictură, grafică
Artişti: Pino Di Genaro, Renato Galbusera, Maria Jeannelli, Antonio Miamo, Claudio Zanini, Ionuţ Barbu, Florin Mocanu, Costin Neamţu, Lisandru Neamţu, Iulian Dalin Toma
Curatori: Maria Jannelli, Lisandru Neamţu
26.04. – 09.05.2016 (parter, etaj)

„Salonul Mic Bucureşti 2016” – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Curator: Ionuţ Barbu
11.05. – 24.05.2016 (parter, etaj)

„Grup 33” – pictură
Iniţiator şi coordonator:
Mircea Mureşan
Curator: Marius Barb (parter)
26.05. – 08.06.2016

Alexandru Papuc – „e-migrant”
Curator: Alexandru Papuc
26.05. – 08.06.2016 (etaj)

„Licenţe – Master – Facultatea de Arte Decorative”
Coordonator: Lisandru Neamţu
10.06. – 24.06.2016 (etaj)

Centrul Artelor Vizuale Multimedia
Str. Biserica Enei 16, parter
www.uap.ro

Eva Škrovinová – „Here you stare” –– pictură, instalaţii
Parteneriat Centrul Ceh şi CAV Multimedia Center
20.03. – 15.04.2016

Oana Paula Vainer – „Sol Lucet Omnibus”
Curatoare: Valentina Iancu
19.04. – 06.05.2016
„POLISHED HONESTY”
13.05 – 03.06.2016

Adrian Newel Păun – „98”
Curatoare: Simona Dumitriu
21.06. – 02.07.2016

Galeria „Galateea” Contemporary Art
Calea Victoriei 132
www.galeriagalateea.blogspot.com
www.galateeagallery.com

Mihai Ungureanu – „Hello”
Curatoare: Adela Bonaţ Mărculescu
16.05. – 14.06.2016

Diana Butucariu – „Templum” – ceramică
Curatoare: Gherghina Costea
17.06. – 17.07.2016

TIPOGRAFIA – Spaţiu de Artă

Contemporană
Str. Băiculeşti 29 (incinta C.F.P)
www.recombinat.ro

Cătălin Geană – sculptură, pictură
01.03. – 31.03.2016

Ramon Sadîc – Comunismul magic” – pictură
01.04. – 25.04.2016

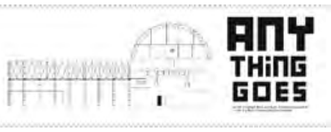
Albert Kaan & Mihai Popescu – „The new creative class #”
Proiectul este o platformă de expunere şi educaţie
Curatoare: Flavia Lupu
25.05. – 28.06.2016

Bienala Internaţională de Artă Contemporană din Bucureşti / BB7
Ediţia a VII-a – Evenimente paralele
26.05. – 29.06.2016

ARTHALE Spaţiu de Artă Contemporană
Str. Băiculeşti nr. 29 (incinta CFP)

„Anything goes / Nucleu 0005”
Grupul Nucleu 0000: Vlad Anghel, Gabriel Barbu, Lia Bira, Diana Boghiu, Flaviu Cacoveanu, Roberta Curcă, doamnanadia, Marius Felciuc, Anna Grozavu, Anastasia Manole, Diana Miron, Marina Oprea, Rio Rio, Dragoş Serafim, Vlad Ster, Ana Cristina Toma, Tristan, Vangjiush Vellahu, tăitzel ticălos
Proiect iniţiat de Gabriela Mateescu
03.05. – 30.05.2016

Galeria „Atelier 35”



Str. Şelari 13

„Knots” # Schizo Culture # Counter Education # Anti Psychiatry
27.05. – 26.06.2016

Florin Poenaru – „Utilitarian readings # 3” Bertold Brecht’s aesthetics
28.06.2016

Simion Cernica – „Exchange Agent”
Rezidenţă şi expoziţie
21.06. – 30.07.2016

BUZĂU

Galeriile de Artă „Ion Andreescu”
B-dul Nicolae Bălcescu, Bl. Crinul Alb, parter / etaj
www.uapbuzau.ro

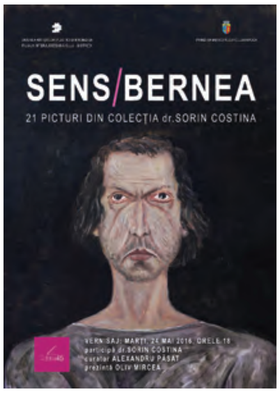
Ana-Maria Bogleş – „Viziuni” – pictură
Curator: Valeriu Şuşnea
10.05. – 10.06.2016

Nichita Ion Rusu – pictură
Curator: Valeriu Şuşnea
16.06. – 30.06.2016

CLUJ- NAPOCA

Galeria 45 Contemporary Art
Str. Iuliu Maniu 45
www.facebook.com/galeria45cluj

Horia Bernea – „Sens”
Colecţia dr. Sorin Costina
Curator: Alexandru Păsat
24.05. – 24.06.2016



CONSTANŢA

Art Gallery
Tomis Mall, etaj 1

„Desenul şi hârtia”
Filiala UAP Constanţa I
Curatori: Eusebio Spînu, Constantin Papadopol, Cosmin Grosu
12.05. – 16.05.2016

CRAIOVA

Galeria „ARTA”
B-dul Unirii 12
www.uapcraiova.go.ro

Marcel Duţu – „Discurs la ceruri” – tehnică mixtă
03.05. – 15.05.2016

Mihail Trifan – pictură şi obiect
01.06. – 22.07.2016 / Muzeul de Artă Craiova, Palatul „Jean Mihail”

HUNEDOARA

Castelul Corvinilor / Sufrageria Behlen

Cristian Sergiu Ianza – „Ceramică şi sculptură mică”
08.06. – 06.07.2016

IAŞI

Galeriile de Artă „Tonitza”
Str. Lăpuşneanu 7-9
www.uapriasi.ro

Bienala de fotografie şi imagine dinamică „Camera Plus”
„Evenimente fără cauză (I)”
Artişti: Andrei Nacu, Mihai Nistor, Andrei Venghiac
Curatoare: Lavinia German
20.05.2016

Andreea Mara Mancaş – „Colortherapy” – pictură
01.06. – 10.06.2016

„Eminesciana”
Expoziţie şi concurs internaţional – Ediţia a VI-a
10.06. – 20.06.2016

Vasile Leondar – „NUD-ul în artă” – desen, sculptură
Lansarea sculpturii monumentale „Never again” în 28 iunie
20.06. – 30.06.2016

Galeriile de Artă „Cupola”
Str. Cuza Vodă 2
www.uapriasi.ro

Daniela Caraman – „Fluxul memoriei” – pictură
01.05. – 10.05.2016

Bienala de fotografie şi imagine dinamică „Camera Plus”
„Evenimente fără cauză (II) – fotografie
Artişti: Bianca Basan, Lucian Bran, Nona Inescu, Alex Maxim, Andrei Nacu, Mihai Şovăială, Horaţiu Şovăială, Andrei Venghiac
Curatoare: Lavinia German
20.05.2016

Gabriel Gheorghiu & Smau Lucian – pictură, sculptură
20.06. – 30.06.2016

„Călătorie iniţiatică dincolo de limite” – pictură
04.07 – 10.07.2016

Galeria de Artă „Theodor Pallady”
Str. Lăpuşneanu 7-9
www.uapriasi.ro

Bienala de fotografie şi imagine dinamică „Camera Plus”
„Arhive nomade”
Artişti: Dan Acostioaei, Tudor Bratu, Alexandra Croitoru, Tatiana Fiodorova
Curator: Cristian Nae
20.05.2016

Ana Maria Ovadiuc – „Trei pisici şi un ghem pătrat” – acuarelă, lansare de carte
10.06. – 20.06.2016

Codruţ Şerban-Hroby – fotografie
20.06. – 30.06.2016

Galeria de Artă mobilă
Piaţa Unirii

„Simeza ieşeană” – pictură, grafică, sculptură
Curator: Felix Aftene
20.05. – 31.05.2016

ORADEA

Galeria Arte Vizuale
Calea Republicii 15
www.facebook.com/uap.oradea

„StagiART” - Salonul de Primăvară a Stagiarilor UAP, ediţia a II-a
Curator: Radu Tîrnovean
09.05. – 20.05.2016

PLOIEŞTI

Galeria de Artă
Str. Piaţa Victoriei 4

Gabriela Dobre – pictură
19.05. – 01.06.2016

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex”
Str. Calea lui Traian 114, Bloc L, Centru, parter
www.uapvalcea.ro

Raffaella Maron – „Cercurile” – grafică, sculptură
Curatori: Luise Pierluigi, Gheorghe Dican
13.05. – 26.05.2016

Laurenţiu Dimişcă – „Poveste fără sfârşit” – pictură
27.05. – 09.06.2016

SATU MARE

Galeria „Centrul nou”
Piaţa 25 Octombrie

Maria Olteanu – „Desluşiri” – acuarelă
08.04. – 12.05.2016

„Micul prinţ” – arte vizuale
Artişti ai Filialei UAP Satu Mare şi invitaţii
Curatoare: Cristina Gloria Oprişa
14.05. – 05.06.2016

„Însemn solar” – arte vizuale
Artişti: Filiala UAP Satu Mare şi invitaţii
Curatoare: Cristina Gloria Oprişa
07.06. – 09.07.2016 / Muzeul de Artă Satu Mare

Alexandru Szabo – pictură, grafică
13.06. – 30.06.2016

Aurel Roşu – pictură, sculptură
01.07. – 29.07.2016

SIBIU

Galeria de Artă
Piaţa Mare nr. 12

Rudolf Kocsis – „Vitis” – sculptură, desen
27.05. – 15.06.2016

SLOBOZIA – IALOMIȚA

Galeria „Arcadia” / Centrul Cultural UNESCO „Ionel Perlea”
Str. Matei Basarab nr. 22

„Salonul de primăvară” – pictură, sculptură, grafică, ceramică, textile
Curator: Gheorghe Petre
12.04. – 14.05.2016

Marcela Smeianu – pictură
Curator: Gheorghe Petre
14.06. – 12.07.2016

SUCEAVA

Galeria „Ion Irimescu”
Str. Ciprian Porumbescu 1

Călin Baban – „Promenade la Amsterdam” – pictură şi grafică
Curator: Călin Baban
01.04. – 25.04.2016

Eugenia Boteanu & Victor Foca – „Tandem” – pictură
20.05. – 10.06.2016

TÂRGU JIU

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian 27, parter

Ilina Schileru – „Grădina Icoanei” – grafică
05.05. – 20.05.2016

„Culoare şi lumină în arta plastică gorjeană” – arte vizuale
Expoziţie cu lucrările taberei de pictură, Thassos, 9 – 16 mai
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu
20.05. – 29.05.2016

„Împreună pentru Cuminţenia Pământului”
Filiala UAP Târgu Jiu pentru atragerea de fonduri necesare subscripţiei demarate de Guvernul României, pentru achiziţionarea lucrării Cuminţenia Pământului, de Constantin Brâncuşi
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu
30.05. – 08.06.2016

„Culoare şi lumină în arta plastică contemporană gorjeană”, Ediţia a III-a Tabăra Internaţională de Arte Vizuale, Documentare şi Promovare artistică Thassos
Artişti: Florin Gheorghiu, Iliana Gheorghiu, Valer Neag, Gheorghe Plăveţi, Vasile Fuiorea, Dan Adrian Bândea, Tina Popa, Iolanda Boban, Florin Mocanu
Curatori: Florin Gheorghiu, Vasile Fuiorea
21.05. – 29.05.2016

Cristina Ploscariu – „Fără titlu” – grafică
09.06. – 29.06.2016

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculești Nr. 29, București 1
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+ CULORI ULEI EXTRAFINE

+ CULORI TEMPERA CONCENTRATE

+ CULORI TEMPERA FINE

+ CULORI ACRILICE

+ ACUARELA

+ GUAȘE

+ TEMPERA PENTRU ELEVI

+ GRUND PENTRU PICTURĂ

+ CREIOANE PENTRU INSCRIPTIONAT

+ ESENTA PETROL PENTRU PICTURĂ

+ ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

+ ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

Uniunea Artiștilor Plastici din România

SPAŢII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

TÂRGU MUREŞ

Galeria de Artă
Palatul Culturii, parter

„Ariadnae”
Salon de arte textile
Curator: Dalma Nagy
08.04. – 30.04.2016

Rodica Vescan – „La copaci” – pictură
02.05. – 24.05.2016

Anghel Vultur – „Locuri şi lumi” – pictură
25.05. – 25.06.2016

Anita Jeler & Rozalia Zsoka Menyei – pictură
21.05. – 03.06.2016

TIMIŞOARA

Galeria de Artă „Helios”
P-ţa Victoriei 6 (parter)

„Realitate şi iluzie” – editia a XXI-a – arte vizuale
Zilele maghiare bănăţene
12.05. 25.05.2016

„Heptacromia III”
26.05. – 09.06.2016

Marian Victor Gingiu – „Vibraţia Pozitivă
09.06. – 22.06.2016

„Unseen – Celebrating DADA”
Curatoare: Maria Orosan-Telea
23.06. – 06.07.2016
Alma & Patric & Viorel Cosor – „Jocul”
07.07. – 20.07.2016

TULCEA

Galeriile de Artă
Strada Isaccei M1

„Salon de grafică şi desen”
21.05. – 21.06.2016

BUCUREŞTI

Aiurart – Contemporary Art Space
Str. Lirei nr. 21
aiurart.ro

Cosmin Haiaş – „Unelte pentru viitor”
Curatoare: Olivia Niţiş
21.04. – 28.05.2016

Dumitru Gorzo & Gheorghe Rasovszky – „Izvorul 2”
01.07.2016

Anaid Art Gallery
Str. Slobozia nr. 34
anaidart.ro

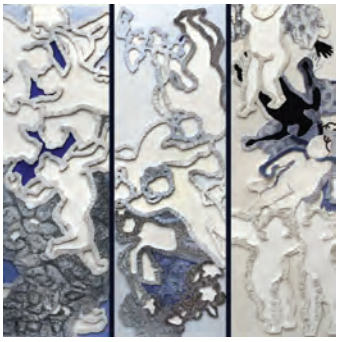
Alexandru Rădvan – „Animal tropical” – instalaţie interactivă
Curatoare: Diana Dochia
05.07.2016

Anca Poteraşu Gallery
Str. Plantelor nr. 56
ancapoterasu.com

Olivia Mihălţianu – „Winyan Kipanpi Win, The Visit” – fotografie, film
Artist invitat: Stoyan Dechev
Curatoare: Anca Verona Mihuleţ
06.05. – 03.07.2016

AnnArt Gallery
Str. Paris nr. 39
annartgallery.ro

Florica Prevenda – „Serenity” – pictură / Serie realizată în perioada 2009 – 2010
21.04. – 07.06.2016



Art Yourself – Contemporary Art Gallery
Bd. Dacia nr 51, etaj 1
artyourselfgallery.ro

Daniela Făiniş – „Floarea vieţii” – ceramică
Emilia Persu – „Cut Yourself Art” – pictură
26.04. – 15.05.2016

Amalia Dulhan – „Despre fericire” – desen
Alina Constantin – „Două zeci şi şapte”
17.05. – 14.06.2016

Atelier 030202
Str. Sfânta Vineri, nr. 11
(Sala Nouă a Teatrului de Comedie)
atelier030202.blogspot.com

Mihai Ungureanu – „Şapte”
Curatoare: Simona Vilău
30.03. – 25.04.2016

Simona Vilău – „Humanesque” – pictură
Coordonator: Mihai Zgondoiu
04.05. – 13.06.2016

Ana Daria Vlad – „A constellation away”
Coordonatoare ştiinţifică: Daniela Frumuşanu
15.06. – 04.07.2016

Galeria DIALOG
Centrul Cultural „Mihai Eminescu”, Primăria sectorului 2

Mircea Paul Goreniuc – „De la cioplitura în rădăcini la sculptura monumentală”
17.05. – 27.06.2016

Elite Art Gallery
Str. Academiei nr. 15

„Ad Bacum”
Artişti: Ilie Boca, Dragoş Burlacu, Ioan Burlacu, Cristina Ciobanu, Marius Crăiţa Mândra, Vasile Crăiţa Mândra, Dumitru Macovei, Georgian Mazerschi, Ion Mihalache, Dionis Puşcuţa
Curatori: Mihai Sârbulescu, Constantin Ţinteanu
21.06. – 09.07.2016

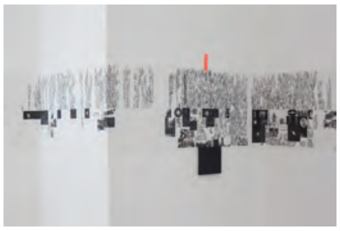
Galeria Galateca
Str. C.A. Rosetti nr. 2-4
galateca.ro

„Romanian Design Week 2016”
Coordonatoare: Ioana Sanda Avram, Dorina Horătău
20.05. – 05.06.2016

Ivan Gallery

Str. Dr. Dimitrie Grecescu nr. 13
ivangallery.com

Lia Perjovschi – „Timeline cu martori” – fotografie, obiecte
19.05. – 02.07.2016



Galeria „Mihai Nicodim”
Palatul Cantacuzino, Calea Victoriei nr. 141, etaj I
galerianicodim.ro

Zhou Yilun – „The Monkey On Horseback” – pictură, obiecte
12.05. – 11.06.2016

„Omul negru” – arte vizuale
Artişti: Daniel Albrigo, Darja Bajagic, Will Boone, Mike Bouchet, Breyer P-Orridge, Gunter Brus, Brian Butler, Church of Euthanasia, John Duncan, Damien Echols, Brock Enright, Bob Flanagan, John Wayne Gacy, Ed Gein,

Adrian Ghenie, Douglas Gordon, John Houck, Jim Jones, Jamian Juliano-Villani, Ted Kaczynski, Daniel Keller, Mike Kelley, Marco Lavagetto, Lazaros, Tala Madani, Lionel Maunz, Asger Kali Mason, Ravnkilde Moulton, Alban Muja, Ciprian Mureşan, Steven Parrino, Hamid Piccardo, Ana Prvacki, Jon Rafman, Sheree Rose, Sterling Ruby, Benja Sachau, Max Hooper Schneider, Richard Serra, Robert Therrien, Banks Violette, Ecaterina Vrana, Zhou Yilun
18.06. – 09.07.2016

Galeria Mobius
Str. Mendeleev nr 2

Andrei Gamarţ – „Mirror for the full Moon" – pictură
Curator: Răzvan Ion
12.05. – 20.07.2016

Odeon Gallery
Proiect sprijinit de Dana Art Gallery
Calea Victoriei nr. 40-42
danaartgallery.ro

Larisa Melic – „Oglindiri" – pictură
25.04. – 15.05.2016

Clara Manea – „Fier Vechi" – pictură
23.05. – 23.06.2016

Metropolis Art Centre – Dana Art Gallery
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
danaartgallery.ro

Daniela Zbarcea – „Exerciţii de respiraţie" – pictură
23.04. – 23.05.2016

Milena Grigore – „În afara lumii" – pictură
25.05. – 20.06.2016

Galeria Posibilă
Str. Popa Petre nr. 6
posibila.ro
galeriaposibilapublications.blogspot.ro

Ştefan Câlţia – „Despre arbori"
28.05. – 06.06.2016
Ştefan Câlţia – „Locuri"
27.04. – 01.07.2016

Senso
Bd. Unirii nr. 15
sensotv.ro

Nicolae Moldovan – „Forma imaculata" – ceramică
12.05. – 10.06.2016

„Poduri europene. Tradiţie şi continuitate" – arte vizuale
Expoziţie Internaţională a Femeilor Creatoare, Ediţia a XIV-a
10.06. – 28.06.2016 (Muzeul de Artă Constanţa)

Anca Boeriu – „Atelier de vise" – grafică, pictură
16.06. – 08.07.2016

Suprainfinit Gallery
Fabrica Sinatex, Str. Popa Nan nr. 82, etaj 2
suprainfinit.com

Virginia Lupu – instalaţie
14.04. – 20.05.2016

tranzit.ro/bucureşti
Str.Gazelei nr. 44
ro.tranzit.org

Seçkin Aydin – „Istorii spulberate" – desen, obiect, pictură
Parte din *Actopolis. The Art of Action.*
Lucrările fac trimiteri la urbanism, întreruperea comunicării, memoriile colective și strategiile de supravieţuire ale civililor în timpul și după războaie.
Curatorii programului „Actopolis" Bucureşti: Ștefan Ghenciulescu, Raluca Voinea
09.05. – 27.05.2016

Armina Pilav – „Sarajevo Album"
Naraţiuni şi experienţe colective ale oraşului. Parte din *Actopolis. The Art of Action.*
Curatorii programului „Actopolis" Bucureşti: Ştefan Ghenciulescu şi Raluca Voinea
09.05.2016

„Bucureşti Sud: Construieşte-ţi propriul oraş!"
Acțiune participativă în cadrul proiectului Actopolis. The Art of Action / București-Sud. Construiește-ți propriul oraș!. Este un exercițiu civic și cultural, destinat și dedicat cetățenilor.
23.05. – 28.05.2016

Victoria Art Center
Calea Victoriei nr. 12 C
(lângă Biserica Zlătari)
artvictoria.ro

„Start Point Prize" – Artişti: Roxana Tănase, Roland Twotimes, Sabina Dragomir, Florina Drăguş, Mihaela Mihalache, Raluca Mărgescu, Paula Oneţ, Ionuţ Ştefan
Competiţia StartPoint Prize are ca scop selectarea celor mai bune proiecte ale absolvenţilor din academiile şi universităţile de artă din Europa, creând, în acelaşi timp, o platformă pentru viitoare colaborări între tinerii artişti.
28.06. – 26.07.2016

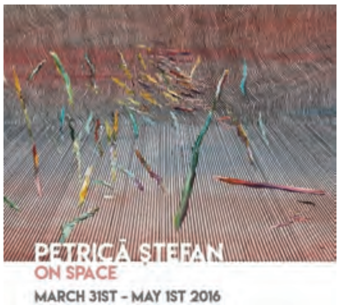
Zorzini Gallery
Piaţa Naţiunilor Unite, Str. Sfinţii Apostoli nr. 44, Corp A, etaj 3
zorzinigallery.com

Radu Solovăstru – "Glycemic. The beginning" – obiect
10.05. – 25.07.2016

Ioan Aurel Mureşan – "Solo Show" – pictură
30.06. – 15.06.2016

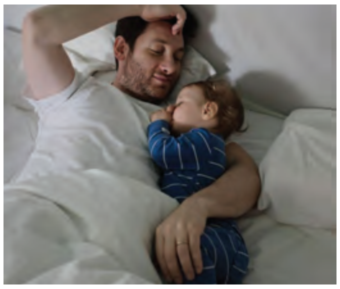
418 Contemporary Art Gallery
Intr. Armaşului nr. 12, etaj 2
418gallery.com

Petrică Ştefan – "On space" – pictură
31.03. – 01.05.2016



Centrul Cultural al Municipiului Bucureşti – Gabroveni ARCUB
Str. Lipscani nr. 84-90

Johan Bävman – "Swedish Dads"
Expoziţie de fotografie despre taţii conştienţi de egalitatea dintre sexe
12.05. – 29.05.2016



Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti
Str. Valea Parcului nr. 1, Mogoșoaia
palatelebrancovenesti.ro

Simona Runcan – „Retrospectivă"
Curatoare: Cristina Coocaru, Patricia Bădulescu

16.04. – 08.05.2016 (Palat)
Andreea Albani – „(Time # 0.4) The Poem" – pictură
Noaptea Muzeelor
Curatoare: Raluca Băloiu
21.05.2016

„Fluide(s) 50 de desene «la patru mâini» franco-române"/ Proiect al asociaţiei Scene et Danube, expoziţie şi atelier
Curatori: Petra Petresco, Aurel Bulacu
04.06. – 30.06.2016 (Palat)

Muzeul Naţional de Artă Contemporană
Str. Izvor nr. 2-4,
Palatul Parlamentului, aripa E4
mnac.ro

Carmen Dobre- Hametner & Attila Kim – „A doua lege"
Parte din Punctul alb şi cubul negru
Coordonatoare MNAC: Mălina Ionescu
Curatoare: Diana Marincu, Anca Verona Mihuleţ
20.04. – 26.06.2016 (Etaj 4)

„DADA.RO"
Artiști: Victor Brauner, B. Fundoianu, Marcel Iancu, Paul Păun, Tristan Tzara, Ion Vinea
26.06.2016 (prima parte)
Curator: Radu Stern
Coordonatoare MNAC: Irina Radu
20.04 – 09.10.2016 (Etaj 2)

„Romania Powered by Nature"
O expoziție work in progress dedicată naturii și inițiativelor cu impact asupra mediului, ecoturismului și economiei bazată pe resurse natural dezvoltate de mediul public, privat și societatea civilă.
27.05. – 27.06.2016 (Sala Dalles, MNAC)

„Îmi place / Nu-mi place... prin artă" – pictură, instalaţii textile
Asociația Da'DeCe propune dezvoltarea creativității și încurajarea curiozității naturale a copilului în raport cu obiecte semnificative pentru cultură și civilizație, prin diverse activități de improvizație artistică.
Participanţi: copii de 9-12 ani, alături de profesorii Aurora Kiraly, Daniela Bălăneanu, Irina Cangeopol, Cuzina
15.06. – 15.07.2016 (Etaj 4)

Jiří Kovanda – „Antieroism şi rezistenţă"
Curator: Călin Dan
Coordonatoare MNAC: Sandra Demetrescu
30.06. – 23.10.2016 (Parter)

„Fortăreaţa Singurătăţii din pădurea sfântă a zgomotului etern"
Artişti: Larisa Sitar, Roman Štětina
Curatoare: Diana Marincu, Anca Verona Mihuleţ
Coordonatoare MNAC: Mălina Ionescu
07.07. – 28.08.2016 (Etaj 4)

Muzeul Naţional al Ţăranului Român
Şos. Kiseleff nr. 3
muzeultaranuluiroman.ro

„FIG. 2"
Artişti: Ioan Iacob, Mircea Roman, Aurel Vlad, Florentina Voichi
Expoziția reprezintă un manifest al artiștilor adresat societății românești contemporane, marcate în mod profund de tragedia petrecută în anul 2015, în clubul Colectiv
Curatoare: Monica Murariu
21.04. – 29.05.2016 (Sala Foaier)

Felicia Simion – „Fotografii"
27.06. – 04.07.2016 (Sala Acvariu)

Eva Cerbu (Siegler) – „Carusel" – desen, gravură, tehnica mixtă, pictură
02.06. – 17.07.2016 (Sala „Tancred Bănăţeanu")

„Indonezia"
28.07. – 03.08.2016 (Sala Acvariu)

Rodica Marinescu – „Acoperişuri" – fotografie
13.07. – 14.08.2016 (Sala Foaier)

UNAgaleria
Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti
Str. G-ral Budișteanu nr. 10

„Art Safari"
Standul UNArte prezintă proiecţii şi printuri legate de istoricul universităţii, filme realizate de studenţii Departamentului Foto-Video, precum şi un număr amplu de publicaţii apărute la Editura UNArte
05.05. – 15.05.2016

„Ziua Porţilor Deschise"
Proiecte de ceramică, modă, bijuterie, sculptură, pictură, grafică, xilogravură, ateliere de olărit şi gravură pe sticlă, activităţi creative şi colaj muzical LIVE
18.06.2016

CLUJ NAPOCA

Muzeul de Artă Cluj Napoca
Piaţa Unirii nr. 30
macluj.ro

Liviu Vlad – „Lumină şi locuri, desen, culoare"
30.03. – 17.04.2016

Constantin Flondor – „Veranda cu flori de zăpadă" – pictură
31.03. – 24.04.2016

„Que viva Picasso. Grafică şi ilustraţie de carte"
Concept curatorial: Thomas Emmerling, Dan Breaz
30.03. – 01.05.2016

Vlad Olariu – „Glory Holes" – sculptură
14.04. – 15.05.2016

Ioana Olăhuţ – „Frică, durere, foame" – pictură
27.04. – 15.05.2016

Valentin Codoiu – pictură
12.05. – 29.05.2016

„Influenţe ale modernismului în arta contemporană din Austria"
Ecouri ale avangardei istorice în opera a trei artişti contemporani
Artişti: Bernhard Buhmann, Claudia Larcher, Tina Lechner
11.05. – 29.05.2016

„Ce mai face Penelopa?" – tapiserie, sculptură, sticlă
Bienala de tapiserie, sculptură şi artele focului, Ediţia a IV-a
19.05. – 05.06.2016

Dan Beudean – „God Luck and Good Speed" – grafică
25.05. – 05.06.2016

Elena Basso Stănescu – „Grădini de lumină" – arte textile
19.05. – 12.06.2016

„Master Key" – artă bazată pe tehnologie în cultura vizuală
Curatori: Offenbacher Ferenc, Orosz Márton
Comisară de expoziţie: Alexandra Sârbu
31.05. – 19.06.2016

„Maraton RECALL"
Evoluția artistică a celor 13 artiști deținători ai marilor premii (2011-2015), absolvenţi şi masteranzi ai Universităţii de Artă şi Design din Cluj Napoca
02.06. – 19.06.2016

Alexandru Antik – „Viziuni în întuneric" – perfomance, instalaţie
Curator: Sebestyén György Székely
Iniţiator: Z Angles Gallery
Comisară de expoziţie: Alexandra Sârbu
21.05. – 26.06.2016

Soó Zöld Margit – grafică
Curatoare: Helga Unipan
08.06. – 03.07.2016

Mircea Roman & Sipos Sándor – „Armuri interioare" – sculptură
Curator: Dan Breaz
15.06. – 10.07.2016

Ioana Antoniu – „Miraj" – pictură
23.06. – 17.07.2016

Virgilius Moldovan – „Cazul vocativ" – sculptură
Curator: Kopacz Kund
Comisar de expoziţie: Dan Breaz
06.07. – 31.07.2016

Galeria „Casa Matei"
Str. Matei Corvin nr. 6

„Deltacraft, meşteşug & design contemporan" - Colaborare cu ZAIN – Design Expression
15.04. – 29.04.2016

„Expo Maraton 2016"
Artişti: Teodora Diana Bogdan, Andrei Ispas, Eszter Kilyen, Vladimir Ionuţ Bălan, Sabina Elena Dagomir, Mihai Guleș, Radu Pandele, Anca-Emilia Stătică, Melinda Dobriban, Barna Gabor, Mihai Ionel, Alexandra Filimon, Daria Langa, Andra Roman, Vasile Cătărău, Florentina Chiriță
05.05. – 31.05.2016

Quadro
Str. Napoca nr. 2-4, etaj I, ap. 64
galeriaquadro.ro

„Salon pestriţ 3"
Expoziţie cu vânzare deschisă din 14.01.2016

Fabrica de Pensule – spaţiu de artă contemporană
Str. Henri Barbusse nr. 59-61
fabricadepensule.ro

Galeria Plan B (etaj III și parter)
plan-b.ro

Belu Simion Făinaru – „Help Me Lose My Mind" – prezentări vizuale
Coordonatoare: Diana Marincu
23.05. – 28.05.2016

Teodor Graur & Cristian Rusu – „M"
Curatoare: Diana Marincu
10.06. – 31.07.2016

Lateral ArtSpace (etaj I şi curte)
lateralartspace.com

Alexandra Creţu – "Home sweet home"
22.04. – 15.05.2016

„Fete cu idei (Băieţi şi picturi)"
Artiste: Liliana Basarab, Ioana Gheorghiu, Aurora Király, Delia Popa, Raluca Popa
Curatori: Delia Popa, Giles Eldridge
10.06. – 30.06.2016

„Performance" – Artişti: Ioana Gheorghiu, Anda Prunea, Mihai Morar
10.06.2016

Spaţiul Superliquidato (etaj III)

George Crîngaşu – "Artefactual Persistence”
19.03. – 15.05.2016

Andreea Ciobîcă – "No Actual Continuum in This Referent”
10.06. – 16.07.2016

Spaţiul Pilot

Radu Pandele & Rudy von Kronstadt – „?uropa”
Curator: Claudiu Lazăr
30.06. – 30.07.2016

tranzit.ro/cluj
Str. Sămuel Brassai nr. 5
ro.tranzit.org

„10 pentru FILM la TIFF”
31.05. – 05.06.2016

Alexandra Popescu – „Strada o negociem; oraşul, îl redefinim” Ferestrele şi spaţiul tranzit.ro/cluj vor fi ocupate. Artista va folosi infrastructura instituției pentru a interacționa și comunica cu publicul trecător din perspective punk, anarhiste, vegane şi feministe (15.07. – 11.09.2016)

GALAŢI

Muzeul de Artă Vizuală Galaţi
Str. Domnească
mavgl.ro

„Arte. Reciclări. Terapii. Educaţii”
Expoziţie Internaţională
11.05. – 21.05.2016

Florian Doru Crihană – „Arta în culorile nopţii” – pictură
07.05. – 23.05.2016

Ştefan Buţurcă – pictură
10.06. – 05.07.2016

IAȘI

tranzit.ro/iași
Bd. Primăverii nr. 2, etaj 7
ro.tranzit.org

Andrei Dinu – „Prosper Center AW 2016”
Colecţie de design vestimentar.
23.05. – 16.06.2016

Benny Brunner & Keno Verseck – "Modelul Érpatak”
Film documentar: proiecție și discuție cu Keno Verseck, Florin Bobu și Ovidiu Gherasim-Proca
11.06.2016

SIBIU

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal

Anca Albani – „Human body rituals” – pictură
Curatoare: Laura Coltofean
15.06. – 22.07.2016

Alexandru Cînean – "Faust: Vanity and Despair”
Curatori: Jan de Maere, Alexandru Sonoc
06.05. – 03.07.2016

„Salonul Şcolii de Fotografie Image Art”, Ediţia a III-a”
Curatori: Adrian Luca, Daniel Bălţat
03.06. – 03.07.2016

SFÂNTU GHEORGHE

Magma – Contemporary Art Space
Piața Libertății nr. 2
magmacm.ro

"4 Urban Tales”
16.04. – 28.05.2016

"Abstract Now”
Artişti: Heiko Zahlmann, Nelio, Fabio Petani
11.06. – 30.07.2016

TIMIŞOARA

Jecza Gallery
Calea Martirilor nr. 51 / 45
jeczagallery.com
jeczagallery.blogspot.com

Sorin Scurtulescu – "Movement of Light” – pictură
24.06. – 25.09.2016

Sophie Zénon – "Ad VITAM” – fotografie
Dialog între două serii ale artistei: „Mumiile Palermo (2008) şi „Omul peisaj (Alexandre)” (2015)
15.04. – 15.06.2016

Calpe Gallery
Str. Hector nr. 1, Bastion Theresia, corp D
calpegallery.ro

„Secvenţe româneşti din Arta Contemporană” – „Dicţionarul de artă modernă şi contemporană” de Constantin Prut
Curatori: Alexandra Titu, Constantin Prut
17.05. – 30.06.2016

Galeria Călina
Str. Mărășești nr. 1-3
calina.ro

Decebal Scriba – "In side / Out side II – Separating Systems” – fotografie, grafică, video
18.04. – 21.05.2016

Mimi Ciora – „Zane”
25.05. – 01.07.2016

Cătălin Burcea – "I’m Feeling Better Day by Day!”
04.07. – 12.08.2016

GALERII DE ARTĂ ROMÂNEȘTI DIN STRĂINĂTATE MAI - IULIE 2016

BERLIN

Anaid Art Gallery
Joachimstrasse 7
www.anaidartgallery.com

Zsolt Berszán – "Dissecting the Unknown”
Curatoare: Diana Dochia
29.04. – 30.06.2016

Aurel Vlad – "Silent Witness” – sculptură
Curatoare: Diana Dochia
14.07. – 01.09.2016

VIENA

Five Plus Art Gallery
Argentinierstraße 41
www.fiveplusgallery.eu

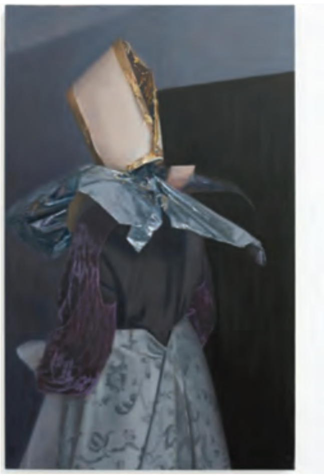
Iulian Bisericaru – "Things will be missed” – pictură
Colaborare cu Galeria Anca Poterașu
01.06. – 30.06.2016

Felix Abrudan – "Silent elocquence” – fotografie digitală
17.06. – 29.06.2016

NEW YORK

Ana Cristea Gallery
521 West 26th Street
www.anacristeagallery.com

Teodora Axente – "The Noise of Silence” – pictură
08.05. – 02.07.2016



SLAG Gallery
56 Bogart Street, Ground Floor, Brooklyn
www.slaggallery.com

Dan Gratz – "Cloud Minder” – pictură
29.04. – 29.05.2016

"With Passion” – mixed media, video, instalaţie
Artişti: Naomi Safran-Hon, Erika Baglyas, Alsha Wessler, Masha Zusman, Jody Wood
03.06. – 17.07.2016

ZÜRICH

BARBARA SEILER Gallery
Anwandstrasse 67
www.barbaraseiler.ch

Marijn van Kreij & Nickel van Duijvenboden – "Contingence for Beginners”
02.04. – 07.05.2016

Melodie Mousset – "There it Should be it is Going Inside, like Here” – instalaţie
13.05. – 18.06.2016

APOSTOL, Corina L. (n. 1984) este istoric de artă şi curatoare. În prezent, este doctorandă în cadrul departamentului de Istoria Artei al Universităţii Rutgers şi curatoare la Muzeul Zimmerli din New Brunswick, NJ, SUA. Trăieşte şi activează în New York.

APOSTOL, Corina L. (b.1984) is an art historian and curator. She is a PhD candidate in the Department of Art History at Rutgers University and works as a curator at the Zimmerli Museum in New Brunswick, NJ, USA. She lives and works in New York.

BANDALAC, Olimpiu este un artist vizual care trăiește și lucrează în București.

BANDALAC, Olimpiu is a visual artist who lives and works in Bucharest.

BASALICI, Vlad (n. 1984) este artist vizual. În 2012 a inițiat, împreună cu Raluca Voinea, proiectul „Ultima Arhivă". Trăiește și activează în București și Londra.

BASALICI, Vlad (b. 1984) is a visual artist. He initiated the project Last Archive, together with Raluca Voinea, in 2012. He lives and works in Bucharest and London.

BOGDAN, Cristina este critic de artă şi curatoare. Este redactoare online a Revistei ARTA. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

BOGDAN, Cristina is an art critic and curator. She is currently online editor of Revista ARTA. She lives and works in Bucharest.

BRAȘOVEANU, Mădălina (n. 1982) este istoric de artă şi curatoare independentă. În prezent este doctorandă la Istoria și Teoria Artei, Universitatea Națională de Arte București și activează ca cercetător într-o echipă afiliată Colegiului Noua Europă din București. Trăiește în Oradea.

BRAȘOVEANU, Mădălina (b. 1982) is an independent art historian and curator. She is currently PhD student at the Faculty of Art History and Theory, National University of Arts in Bucharest, and she works as researcher within a team affiliated to New Europe College in Bucharest. She lives in Oradea.

CÂRNECI, Magda este scriitoare și critic de artă. Actualmente este redactor-șef al Revistei ARTA și președintă a PEN Club România. Trăiește și activează la București și Paris.

CÂRNECI, Magda is a writer and an art critic. At present, she works as editor-in-chief for Revista ARTA and is president of PEN Club Romania. She lives and works in Bucharest and Paris.

CHITIMUŞ, Andra (n. 1988) este artistă şi curatoare. În prezent, scrie pentru revistele ARTA şi "The Attic", are un podcast săptămânal la Pigalle Paris Radio şi activează ca DJ. Trăieşte între Amsterdam, Paris şi Bucureşti.

CHITIMUŞ, Andra (b. 1988) is an artist and curator. She writes for ARTA and "The Attic" magazine, has a weekly music podcast on Pigalle Paris Radio and DJs. Currently lives and works on various projects in Amsterdam, Paris and Bucharest.

CRANTA, Crina (n.1986) este ceramistă şi profesoară nonformală. Este membră cofondatoare a proiectului „Grădina din Gura Siriului", artistă în cadrul Kabinet şi a înfiinţat platforma de educaţie prin artă Arte Liebere. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

CRANTA, Crina (b. 1986) is a ceramist and informal teacher. She is co-founder of the Grădina din Gura Siriului Project, artist at Kabinet and founded the learning trough art platform "Arte Liebere". She lives and works in Bucharest.

CREȚU, Cătălin (n. 1971) este compozitor şi artist multimedia. În prezent, este cercetător ştiinţific la Centrul de Muzică electroacustică şi Multimedia al Universităţii Naţionale de Muzică Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

CREȚU, Cătălin (b. 1971) is a composer and multimedia artist. Currently, he works as researcher at the Electro-Acoustic Music and Multimedia Centre of the National University of Music Bucharest. He lives and works in Bucharest.

CSEH-VARGA, Katalin (n. 1986) este critic și istoric de artă. În prezent, lucrează ca asistentă cercetătoare la Facultatea de Studii Est și Sud-Est Europene din cadrul Universității Ludwig-Maximilian, München, și ca lector la Departamentul de Teatru, Film și Media al Universității din Viena. Trăiește și activează la München, Berlin și Viena.

CSEH-VARGA, Katalin (b. 1986) is an art critic and historian. She is currently working as a research assistant at the Graduate School of East and Southeast European Studies at the Ludwig-Maximilians-University in Munich and as a lecturer at the Department of Theatre, Film and Media Studies at the University of Vienna. She lives and works in Munich, Berlin and Vienna.

DUMA, Corina Gabriela este designer grafic. Semnează conceptul grafic al Revistei ARTA (serie nouă) a Uniunii Artiştilor Plastici din România. În prezent este Lector asociat Dr. la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

DUMA, Corina Gabriela is a graphic designer. She signs the graphic concept of Revista ARTA (new series), published by the Romanian Artists Union. Currently she works as Associate Lecturer at the National University of Arts Bucharest. She lives and works in Bucharest.

GHEORGHE, Cătălin este teoretician, curator și editor. Predă cursuri de Estetica artelor vizuale, Studii vizuale aplicative și Teorii și practici ale cercetării artistice la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași, este editor al seriei de publicații „Vector – cercetare critică în context" și curator al platformei educaționale de cercetare critică și producție artistică Vector – studio de practici și dezbateri artistice. Trăiește și activează în Iași.

GHEORGHE, Cătălin is a theoretician, curator and editor. He teaches Aesthetics, Applicative Visual Studies and Theories and Practices of Artistic Research at the University of Arts "George Enescu" in Iași, is the editor of "Vector – critical research in context" publication series and the curator of Vector – studio for art practices and debates. He lives and works in Iași.

GHERGHESCU, Mica este critic şi istoric de artă. În prezent, este cercetătoare şi responsabilă cu dezvoltarea cercetării ştiinţifice la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris. Trăieşte şi activează între Bucureşti şi Paris.

GHERGHESCU, Mica is an art critic and historian. Currently, she is a researcher and head of scientific research development at Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris. She lives and works between Bucharest and Paris.

GHIU, Daria este doctor în istoria artei, critic de artă şi jurnalistă. În prezent, este jurnalistă la Radio România Cultural şi redactoare la Editura Casa Radio. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

GHIU, Daria is a PhD, art critic and journalist. Currently she works as journalist at Radio Romania Cultural and editor at Casa Radio Publishing House. She lives and works in Bucharest.

GIBESCU, Roxana este cercetătoare şi curatoare. În prezent, este doctorandă la Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (Universitatea București). Trăieşte şi activează în Bucureşti.

GIBESCU, Roxana is a researcher and curator. Currently, she is a PhD candidate at the Centre for Excellence in the Study of Image (University of Bucharest). She lives and works in Bucharest.

GRÚŇ, Daniel (n. 1977) este istoric de artă, scriitor şi curator. În prezent lucrează în cadrul Academiei de Arte şi Design din Bratislava. Trăieşte şi activează la Bratislava.

GRÚŇ, Daniel (b. 1977) is an art historian, writer and curator. He works at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava. He lives and works in Bratislava.

GRŽINIĆ, Marina (n. 1958) este profesoară universitară, doctor, artistă și scriitoare. Este cercetătoare în cadrul Institutului de Filozofie al Centrului de Cercetare al Academiei Slovene de Științe și Arte și profesoară a Academiei de Arte Frumoase din Viena. Trăiește și activează în Ljubljana și Viena.

GRŽINIĆ, Marina (b. 1958) is univ. prof. dr., philosopher, artist and writer. She is researcher at the Institute of Philosophy at the Scientific and Research Center of the Slovenian Academy of Science and Arts, Ljubljana, and professor at the Academy of Fine Arts Vienna. She lives and works in Ljubljana and Vienna.

GULEA, Dan (n. 1977) este critic și istoric literar. În prezent, este profesor de limba și literatura română și comentator pe platforma online voxpublica.realitatea.net. Trăiește și activează în Ploiești.

GULEA, Dan (b. 1977) is a literary critic and historian. He works as Romanian Language and Literature teacher and editorialist for voxpublica.realitatea.net. He lives and works in Ploiești.

HARSANYI, Anna este curatoare, educatoare și manager cultural. În prezent, este educatoare în cadrul Muzeului Municipal din New York și Coordonatoare Programe pentru New York Arts Practicum. Trăiește și activează în New York.

HARSANYI, Anna is a curator, educator and arts manager. She works as educator at the Museum of the City of New York and she is the Program Coordinator for the New York Arts Practicum. She lives and works in New York City.

KEMP-WELCH, Klara (n. 1977) este lector în disciplina modernismul secolului XX la Courtauld Institute of Art din Londra. Ea lucrează în domeniul reţelelor artei şi artiştilor experimentali din Europa de Est şi America Latină. Trăieşte şi activează la Londra.

KEMP-WELCH, Klara (b. 1977) is Lecturer in 20th Century Modernism at the Courtauld Institute of Art in London. She works on experimental art and artists' networks in Eastern Europe and Latin America. She lives and works in London.

LAZAREVA, Ekaterina (n. 1978) este istoric al artei, artist și curator. Ea lucrează ca cercetător principal la Institutul de Stat pentru Studiul Artelor și este lector la Universitatea Umanistică de Stat din Rusia. Trăiește și activează în Moscova.

LAZAREVA, Ekaterina (b. 1978) is an art historian, artist and curator. She works as senior researcher at the State Institute of Art Studies and lectures at the Russian State University for Humanities. She lives and works in Moscow.

LELIK, Timea Andrea (n. 1986) este istoric de artă şi scriitoare. În prezent este consultant artistic pentru Paul van Esch & Partners din Amsterdam, Olanda. Trăieşte şi activează în Amsterdam.

LELIK, Timea Andrea (b. 1986) is an art historian and writer. She works as an art consultant for Paul van Esch & Partners Art Advisory in Amsterdam, The Netherlands. Lives and works in Amsterdam.

LUCACI, Petru (n. 1956) este artist vizual şi profesor universitar. În prezent este conf. univ. dr. la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti, preşedinte al Uniunii Artiştilor Plastici din România, director al Revistei ARTA şi director artistic pentru Victoria Art Center din

Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

LUCACI, Petru (b. 1956) is a visual artist and professor. Currently he works as Associate Professor at the National University of Arts Bucharest, President of the National Union of Visual Artists, Director of ARTA Journal and Art Director at Victoria Art Center for Contemporary Cultural Production, Bucharest. He lives and works in Bucharest.

MARINCU, Diana (n. 1986) este curatoare şi critic de artă. În prezent, este doctorandă la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti. Trăieşte şi activează în Cluj-Napoca.

MARINCU, Diana (b. 1986) is a curator and art critic. She is currently a PhD candidate at the University of Arts in Bucharest. She lives and works in Cluj-Napoca.

MARINESCU, Ioana (n. 1988) este doctorandă şi curatoare. În prezent, este curatoare pentru H'art Gallery din Bucureşti. Trăieşte şi activează în București.

MARINESCU, Ioana (b. 1988) is a doctoral student and curator. Currently, she works as curator for H'art Gallery in Bucharest. She lives and works in Bucharest.

MOCANU, Igor (n. 1984) este critic de artă şi curator. În prezent este editor la Revista ARTA şi coordonator de cercetare la Centrul Naţional al Dansului – Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

MOCANU, Igor (b. 1984) is an art critic and curator. He works as editor for Revista ARTA and Head of Research for Bucharest National Contemporary Dance Center. Lives and works in Bucharest.

MORGANOVÁ, Pavlína (n. 1974) este istoric de artă și curatoare. În prezent, este directoarea Centrului de Cercetare și vice-rector pentru programe de studiu în cadrul Academiei de Arte din Praga. Trăiește și activează la Praga.

MORGANOVÁ, Pavlína (b. 1974) is an art historian and curator. She works as director of the Research Center and vice-rector for study affairs at the Academy of Fine Arts in Prague. She lives and works in Prague.

MOURAUD, Tania (n. 1942) este artistă vizuală. Trăieşte şi activează în Paris.

MOURAUD, Tania (b. 1942) is a visual artist. She lives and works in Paris.

NADER, Luiza (n. 1976) este istoric de artă. În prezent, este lector universitar la Universitatea din Varșovia, Institutul de Istoria Artei. Trăieşte şi activează în Varșovia.

NADER, Luiza (b. 1976) is an art historian. Currently she works as assistant professor at the University of Warsaw, Institute of Art History. She lives and works in Warsaw.

NAE, Cristian este teoretician și critic de artă. În prezent, este conferențiar universitar la Facultatea de Arte Vizuale si Design din Iași, curator al Centrului de Fotografie Contemporană din Iași și cercetător asociat la Colegiul Noua Europă din București. Trăiește și activează în Iași.

NAE, Cristian is an art critic and theorist. He works as associate professor at the Faculty of Visual Arts and Design in Iași, as associate researcher at the New Europe College, Bucharest and as curator of the Center for Contemporary Photography Iași. He lives and works in Iași.

NIŢIŞ, Olivia (n. 1979) este curatoare independentă. În prezent este cercetătoare la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române și vicepreședinta Asociației Experimental Project. Trăiește și activează în București.

NIŢIŞ, Olivia (b. 1979) is an independent curator. She currently works as researcher at the Institute of Art History "G. Oprescu" of the Romanian Academy and vice-president of Experimental Project Association. She lives and works in Bucharest.

OROSAN-TELEA, Maria (n. 1983) este asistentă în cadrul catedrei de Istoria și Teoria Artei a Facultății de Arte și Design din Timișoara. Trăiește și activează în Timișoara.

OROSAN-TELEA, Maria (n. 1983) is Assistant Lecturer of art history at the Faculty of Arts and Design from Timișoara. Lives and works in Timișoara.

PARIZEK, Denise (n. 1963) este curator şi critic de artă. În prezent este membră a spaţiului artist-run Schleifmühlgasse 12-14 din Viena. Trăieşte şi activează în spațiul european.

PARIZEK, Denise (b. 1963) is a free lancer art curator, art critic and member of artist run space Schleifmühlgasse 12-14. Lives and works in Europe.

PĂDURARU, Neculai (n. 1946) este artist vizual și profesor universitar. În prezent, este profesor universitar al Universităţii Naţionale de Artă din Bucureşti. Trăieşte şi activează în București.

PĂDURARU, Neculai (b. 1946) is a visual artist and professor. Currently, he is a professor for the National University of Arts in Bucharest. He lives and works in Bucharest.

PINTILIE, Ileana este critic de artă, curatoare şi profesor universitar la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest din Timişoara. Trăieşte şi activează în Timişoara.

PINTILIE, Ileana is an art critic and curator, professor at the Arts Faculty, West University in Timisoara, Romania. She lives and works in Timişoara.

POPESCU RUSSU, Cristina este artistă vizuală, ceramistă și curatoare. În prezent este vicepreședinta Uniunii Artiștilor Plastici din România. Trăiește și activează în București.

POPESCU RUSSU, Cristina is a ceramist, visual artist and a curator. At present, she is vice-president of the Visual Artists Union of Romania. She lives and works in Bucharest.

PREDA SÂNC, Marilena (n. 1955) este artistă vizuală şi profesoară. În prezent, coordonează doctorate în Arte Vizuale în cadrul Universităţii Naţionale de Artă din Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

PREDA SÂNC, Marilena (b. 1955) is an artist and professor. Currently, she is PhD in Visual Arts coordinator at the National University of Arts in Bucharest. She lives and works in Bucharest.

PUŞCAŞIU, Voica (n. 1988) este absolventă de Istoria Artei şi în prezent doctorandă în domeniul Filosofiei la Universitatea „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca. Trăieşte şi activează în Cluj-Napoca.

PUŞCAŞIU, Voica (b. 1988) is an Art History graduate and currently a PhD researcher in Philosophy at the „Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca. She lives and works in Cluj-Napoca.

RADU, Magda (n. 1978) este curatoare și istoric de artă. În prezent, este co-curatoare a programului "Salonul de proiecte". Trăieşte şi activează în Bucureşti.

RADU, Magda (b. 1978) is an art historian and curator. Currently she is co-curator of the Salonul de proiecte program. She lives and works in Bucharest.

SCHILERU, Ilina (n. 1986) este artistă vizuală şi curatoare. În prezent, este curatoare principală și organizatoare a EBienale – Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

SCHILERU, Ilina (b. 1986) is a visual artist and curator. She works as main curator and organizer for EBienale – Bucharest. She lives and works in Bucharest.

SEKELJ, Sanja (n. 1987) este cercetătoare şi curatoare. În prezent este asistent ştiinţific la Institutul de Istoria Artei şi curatoare la Galeria Miroslav Kraljević din Zagreb. Trăieşte şi activează la Zagreb.

SEKELJ, Sanja (b. 1987) is a researcher and curator. She works as a scientific assistant in the Institute for Art History in Zagreb and is a member of the curatorial team of Gallery Miroslav Kraljević in Zagreb. She lives and works in Zagreb.

STROECKEN, Elodie (n. 1985) este istoric de artă și curatoare. În prezent, lucrează la Centre de Création Contemporaine „Olivier Debré" din Tours, unde pregătește redeschiderea instituției, programată pentru primăvara 2017. Trăieşte şi activează în Tours.

STROECKEN, Elodie (b. 1985) is an art historian and curator. Currently she works on the re-opening (scheduled for spring 2017) of the „Olivier Debré" Centre for Contemporary Creation, in Tours. She lives and works in Tours.

ŠUVAKOVIĆ, Miško (n. 1954) este profesor de estetică şi teoria artei. În prezent, este decan şi profesor la Facultatea de Media şi Comunicare. Trăieşte şi activează la Belgrad.

ŠUVAKOVIĆ, Miško (b. 1954) is professor of aesthetics and theory of art. He works as dean and professor of Faculty of Media and Communication. He lives and works in Belgrade.

TERCIU, Robert (n. 1991) este critic de artă și curator. În prezent, este unul din organizatorii Cluj Art Weekend şi masterand la Facultatea de Litere a Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca. Trăiește și activează în Cluj-Napoca.

TERCIU, Robert (b. 1991) is an art critic and curator. Currently, he organizes Cluj Art Weekend and is doing a Master in Letters at the University "Babeş-Balyai" from Cluj-Napoca. He lives and works in Cluj-Napoca.

TITU, Alexandra (n. 1948) este curatoare, teoretician, critic de artă, cercetătoare în arta contemporană şi scriitoare. În prezent activează ca profesoară în cadrul şcolii doctorale a Facultăţii de Arte şi Design a Universităţii de Vest Timişoara. Trăieşte şi activează în Bucureşti şi Timişoara.

TITU, Alexandra (b. 1948) is a curator, art critic and theoretician, researcher on contemporary arts and writer. Currently she is a professor at the Doctoral School within the Art and Design Faculty of the West University in Timişoara. She lives and works in Bucharest and Timişoara.

TUPITSYN, Victor (n. 1945) este critic, filozof și teoretician al culturii. Dr. Tupitsyn este Profesor Emerit al Universității Pace din Westchester, New York. S-a mutat în SUA în 1975, locuiește însă și în Franța și Italia.

TUPITSYN, Victor (b. 1945) is a critic, philosopher, and cultural theorist. Dr. Tupitsyn is Emeritus Professor of Pace University in Westchester, New York. Based in the US since 1975, he also lives in France and Italy.

VARZARI, Mihaela este curatoare şi critic de artă. În prezentă, ocupă poziţia de cercetătoare în Istoria şi Filozofia Artei la University of Kent, Marea Britanie. Trăieşte şi activează în Londra.

VARZARI, Mihaela is an art critic and curator. Currently, she is a researcher in History and Philosophy of Art at the University of Kent, UK. She lives and works in London.

VOINEA, Raluca (n. 1978) este curatoare și critic de artă. În prezent este co-director al Asociației Tranzit.ro și redactoare la revista „IDEA artă + societate". Trăieşte şi activează în Bucureşti.

VOINEA, Raluca (b. 1978) is a curator and art critic. She is co-director of Tranzit.ro Association and co-editor for "IDEA arts + society" journal. She lives and works in Bucharest.